L'ART DE DIRE

L'ART DE DIRE

TRAITÉ

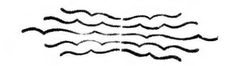
DE LECTURE ET DE RÉCITATION

PAR

ADJUTOR RIVARD, A. B., L. L. B., Avocat,

PROFESSEUR AGRÉGÉ D'ÉLOCUTION À LA FACULTÉ DES ARTS
DE L'UNIVERSITÉ LAVAL

L'éloquence n'est pas autre chose que la parole qui vit.
LACORDAIRE.



QUÉBEC
TYPOGRAPHIE DE H. CHASSÉ
4, RUE SAULT-AU-MATELOT, 4
1898

1965

RIVARD, A

✓

AVERTISSEMENT

A ceux qu'intéresse la diction, on peut recommander la lecture d'un grand nombre de traités, publiés à l'étranger.

Nous disons " à l'étranger ", car nous ne connaissons aucune publication un peu marquante de ce genre au pays. Mais, ce qui est singulier et plus surprenant encore, c'est qu'à l'étranger, et même en France, il n'existe guère d'ouvrages qui énoncent, dans un ordre rationnel, complet et pratique, les principes servant à guider l'orateur dans l'exercice de la parole. Les uns sont trop courts ; les autres manquent absolument de méthode ; plusieurs sont des traités spéciaux, qui ne s'adressent qu'à des gens du métier.

Le traité si instructif de Dupont-Vernon, par exemple, est écrit pour des comédiens ; son objet principal est la formation des sujets pour la scène Ce serait le meilleur de tous, s'il y était parlé davantage du *geste ;* mais la *mimique* y est presque complètement ignorée.

Les ouvrages de Legouvé ont plutôt pour but de démontrer les avantages d'une bonne diction, que d'en faire connaître les règles. Ce sont des conférences pleines de charme, semées d'anecdotes curieuses, de souvenirs personnels, mais où les principes de l'art sont énoncés au hasard du récit, sans ordre, sans méthode. D'ailleurs, Legouvé ne dit rien du *geste.*

Le livre de l'abbé Bourgain renferme un excellent vocabulaire de prononciation. Certains autres chapitres sont, aussi, bien faits. Mais l'ensemble manque de méthode, et la partie qui traite du geste est encore trop restreinte.

Giraudet n'a publié que la *Mimique* de Delsarte. Son ouvrage est d'ailleurs des plus recommandables.

L'abbé Delaumosne a reproduit les admirables enseignements de Delsarte, mais d'une manière très insuffisante.

La *Méthode de lecture* de Ricquier est trop élémentaire.

Le P. Longhaye a émis sur " l'âme dans le débit " une théorie philosophique intéressante. Ce n'est pas un traité pratique de l'art oratoire.

Branchereau, Duquesnois, de Sainte-Albine, sont vieux, et leurs écrits ne sont déjà plus consultés.

Cauvet consacre cent pages à la prononciation, et seulement six aux autres parties de la diction.

Langlois-Fréville ne parle guère de l'expression,—cette partie si importante de l'art.

On peut en dire autant du traité de prononciation de Morin, reproduit trop fidèlement dans le *Cours de lecture* de M. l'abbé Lagacé.

Les auteurs américains, Brown, Lefavre, MacKaye, Werner, Shoemaker, Williams et Sullivan, et autres, ont interprété et modifié

à leur fantaisie le système de Delsarte. D'aucuns prétendent qu'ils l'ont défiguré. Ils ne l'auraient pas même compris. Delsarte n'avait certes pas pensé que son *accord de neuvième* deviendrait la base du système de *physical culture*, en ce moment si en honneur chez nos voisins.

Encore une fois, dans tous ces ouvrages, il se trouve d'excellentes observations. A peu près tous les principes, même, y sont énoncés, mais dispersés en vingt volumes. Pour y trouver une méthode complète de l'art de dire, il les faudrait compulser tous, recueillir, ici, une règle, là, un principe, ailleurs, une remarque utile, puis fondre ensemble ces divers éléments et les coordonner.

C'est ce que nous avons tenté de faire.

Avons-nous réussi ?......

Ainsi donc, nous ne prétendons point introduire un nouveau système. Des ouvrages que nous avons eu l'occasion d'étudier, nous avons extrait les éléments d'une théorie généralement acceptée par tous ceux qui en ont écrit et font autorité. Nous avons soigneusement recueilli ces règles énoncées

çà et là par les auteurs, et consacrées par l'expérience ; nous les avons réunies et groupées dans l'ordre qui leur appartient, et après avoir mêlé à cette synthèse quelques observations personnelles, nous nous sommes efforcé de rendre, par des exemples, l'*Art de dire* aussi pratique que possible.

C'est peut-être quelque mérite. C'est le seul, en tout cas, que nous réclamons, en offrant ce volume au public.

L'AUTEUR.

L'ART DE DIRE

L'éloquence n'est pas autre chose que la parole qui vit.
LACORDAIRE.

NOTIONS PRELIMINAIRES

Le temps n'est pas encore bien éloigné de nous, où les études de diction ne semblaient présenter aucun intérêt, et où l'idée d'en faire le sujet d'un travail de quelque étendue eût paru une prétention excentrique. On se contentait alors d'avoir de bonnes choses à dire, sans s'occuper de les bien ou mal dire. La déclamation—je parle pour le Canada—était reléguée sur la scène ; c'était là son domaine ; le public consentait, exigeait même qu'elle y régnât, mais ne voulait pas qu'elle en sortît ; les feux de la rampe marquaient la limite

extrême de son empire ; on la regardait comme une chose exclusivement de théâtre, enveloppée dans la proscription générale qui frappe les comédiens, et il ne seyait point à un gentilhomme d'en avoir cure ailleurs qu'au parterre.

Depuis quelques années, les choses sont changées. Des hommes autorisés ont reconnu à la déclamation un autre objet que l'amusement des galeries. La lecture à haute voix a été inscrite au programme de l'enseignement primaire, et les plus importantes maisons d'éducation s'appliquent à enseigner aux jeunes gens l'art difficile de la récitation. Ces sortes d'études n'ont pas tardé à porter des fruits. Le goût s'en est répandu dans le public ; et, dès maintenant, la diction n'est plus l'apanage exclusif des acteurs. Elle est descendue des tréteaux pour monter à la tribune et donner à l'éloquence une puissance nouvelle ; les salons, où la littérature garde ses droits, lui ont ouvert leurs portes, et la poésie récitée a maintenant sa place à côté de la romance traditionnelle,—avouons qu'elle n'y fait pas trop mauvaise figure. Le mouvement s'accentue tous les jours ; tous les jours, devient plus général l'amour du bien dire. Bref, la déclamation est en train de s'introduire sérieusement parmi nous.

Cependant, pour un grand nombre, la décla-

mation n'a encore qu'une valeur d'agrément ; c'est un jeu, un passe-temps, un luxe ; mais, en tout cas, ce n'est rien de sérieux, rien d'utile.

Ne serait-ce pas là un reste des anciennes répugnances, disons le mot, un préjugé ? Et la déclamation ne mériterait-elle pas d'être traitée moins légèrement ?.....

Nous allons voir que la déclamation est un art, comme la musique et la peinture, et de plus une puissance éminemment utile à l'orateur.

CHAPITRE PREMIER

De la déclamation au point de vue esthétique

Demandons-nous d'abord si la déclamation est un art,—et je n'entends point par là une habileté à produire certains effets, mais je prends ce mot dans son acception la plus noble et la plus élevée ; et puisque en toute chose il faut, d'après l'Orateur, commencer par une définition, qu'est-ce que l'art au point de vue esthétique ?

" Le beau ne réside point à la surface des choses. mais il vient du dedans, du principe, de l'essence, de l'idée. Cependant, l'idée toute seule ne parle qu'aux purs esprits ; si elle veut arriver à l'homme, elle a besoin de se traduire dans un terme et de resplendir à travers une enveloppe sensible."(1) Or, c'est précisément là l'œuvre d'art. L'art est un ouvrage de l'homme s'efforçant de communiquer à une matière choisie l'éclat d'une forme idéale qu'il entrevoit, c'est une représentation de la beauté invisible par des signes expressifs, c'est,

(1) P. Vallet.

en un mot, suivant la définition classique, " l'expression sensible du beau. "

Voici donc deux éléments constitutifs de l'art : une *forme idéale*, le beau, toujours le même dans son infinie variété, et une *matière sensible*.

Voyons maintenant si, dans la déclamation, se retrouvent ces deux éléments essentiels.

Une parenté étroite fait d'abord entrer la déclamation dans la grande famille des beaux-arts ; comme la musique, comme la sculpture, comme la poésie, elle prend le principe intrinsèque de ses créations dans la beauté idéale.

Ici, se rencontre une loi fondamentale de l'art de dire : sa subordination à un autre art, la poésie ou l'éloquence. Le peintre, l'architecte, le poète, regarde le beau sous l'angle qui convient à son tempérament, il le conçoit comme il le voit, il l'exprime comme il le comprend. Le déclamateur, lui, ne lance pas vers l'idéal un regard libre ; il doit étudier le beau à travers le texte à rendre, et l'interpréter comme l'écrivain l'a exprimé ; sa marche se règle sur le pas du poète ; il suit le sentier battu par l'auteur, et n'a pas le droit de s'en écarter jamais ; il est lié à l'écrivain de son choix ; tant pis pour lui, si ce choix n'est pas judicieux. " Lire, c'est traduire " (1) ; eh

(1) Legouvé.

bien, celui qui dit des vers n'a pas plus le droit de modifier l'idée du poète, que le traducteur de la *Divine Comédie* n'est autorisé à changer la pensée du Dante. Une inflexion erronée est un faux en déclamation.

Afin de rendre fidèlement la pensée, le déclamateur doit s'identifier avec l'auteur ; mais il ne doit jamais oublier qu'il n'est qu'un interprète ; sa mission est, non pas de se faire applaudir, mais de faire applaudir l'auteur.

Là est la noblesse de cet art généreux, dont l'unique ambition est de travailler à la gloire des autres. " Le triomphe de l'art, dit le P. Longhaye, est de se cacher " ; et Coquelin : " Le triomphe du diseur est de se faire oublier."

L'art de dire a donc, comme les autres arts, le beau pour type de perfection idéale,—le beau, que le diseur doit voir par les yeux de l'auteur interprété, et d'autant mieux qu'il a mission de le faire resplendir plus sensiblement à travers les mots.

La beauté pure ne suffit pas à l'artiste. Il lui faut encore une substance physique, qu'il puisse modeler à sa fantaisie et revêtir de la forme voulue ; autrement dit, il a besoin de signes sensibles, pour révéler à ses semblables ce que son âme entrevoit.

La forme est une et absolue. Mais la matière est relative et diverse ; chaque artiste choisit celle qui lui convient. Quelle sera la matière de la déclamation ? Avec quel instrument et sur quoi le diseur opèrera-t-il ?

De prime abord, il semble que les autres arts ont accaparé tout ce que la nature offre à l'homme pour exprimer la beauté, et qu'il ne reste plus rien à employer. Le souffle de l'inspiration circule dans les mots, sous la plume du poète ; dans les sons le musicien met son âme ; le rêve du sculpteur se réalise dans le bronze ou le marbre ; le peintre fait vivre la toile, l'architecte chanter la pierre. Que reste-t-il au déclamateur ? Il reste sa personne même, la plus noble des matières, le corps de l'homme, le plus bel ouvrage de Dieu.

" L'homme, a dit Lamartine, est un être qui a besoin de s'exprimer pour être un homme, et qui n'est un homme complet qu'en s'exprimant. " Dieu, en créant l'homme à son image, lui a mis au cœur le désir ardent, impérieux, de se donner, de se communiquer, de s'exprimer. Mais l'âme n'est pas tout l'homme ; pour se manifester, il lui faut resplendir à travers une enveloppe matérielle ; et il nous a été donné des organes admirablement assortis à ce dessein. Le corps humain est un vivant miroir reflétant au dehors

les phénomènes de la vie morale. " L'âme se chante dans la voix, elle se peint dans le geste " (1). Voilà les deux puissants moyens d'expression que le corps fournit à l'âme.

On le voit, la déclamation est un art, dont le déclamateur est à la fois l'ouvrier, l'instrument et la matière première. C'est en ce sens que Constant Coquelin a pu dire du comédien : " Il est son propre clavier, il joue de ses propres cordes, il se pétrit comme une pâte, il se sculpte, il se peint."

Le diseur a donc à sa disposition deux langages : celui de la voix, et celui du geste.

L'étude de ces deux langages est précisément l'objet de l'art oratoire, et l'on peut définir la déclamation : *l'art d'exprimer les phénomènes de l'âme par la voix et le geste.*

Mais, dira quelqu'un, la déclamation n'a pas pour seul objet l'expression de l'âme humaine ; elle décrit aussi des objets étrangers à l'âme.— Le débit oratoire exprime parfois des choses extérieures, il est vrai ; mais c'est toujours par l'intermédiaire de l'âme. Pour décrire un objet, il vous faut d'abord y penser ; et dès lors, ce n'est pas l'objet lui-même que vous exprimez, mais

(1) Le P. Longhaye.

l'idée que vous avez dans l'esprit, c'est-à-dire un phénomène de l'âme.

On objectera peut-être encore : Pour bien dire, il suffit de parler avec naturel, et il n'y a pas d'art en cela.

La déclamation est la recherche du naturel, soit. Qu'est-ce à dire, sinon que la déclamation est un art d'imitation ?

La musique et l'architecture, ne trouvant pas de modèle précis dans l'univers, ont besoin, il est vrai, d'une puissance créatrice plus grande que les autres arts ; mais la peinture, la sculpture, la poésie même, que sont-elles, sinon des arts d'imitation ?

L'idéal ne se crée pas de toutes pièces dans le cerveau de l'homme ; l'artiste le découvre par l'interprétation de la nature, en remontant de l'effet à la cause, de la fin au principe, de la matière à la forme. Et puisque la création est le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre d'art, et puisque Dieu en est l'auteur, l'artiste qui veut manifester au dehors les conceptions de son âme, ne peut mieux faire que de s'inscrire au nombre des disciples du Créateur, d'aller à sa divine école, et de s'instruire au spectacle de la nature, afin d'en imiter les perfections.

“ L'art imite la nature, dit Saint Thomas, car le principe de l'art est l'esprit humain ; et l'esprit humain est une lumière allumée au flambeau de l'intelligence divine, créatrice de la nature. ”

Dès lors, que fait l'artiste ? Il exprime son idée par des signes extérieurs, en prenant pour modèles les réalités sensibles qui sont sous ses yeux : puis il imprime à son œuvre le cachet de sa propre originalité, c'est-à-dire, y verse toute son âme. Aussi le grand Bâcon a-t-il défini l'art : “ *Homo additus naturæ,*” l'homme ajoutant son âme à la nature.

Le déclamateur ne fait pas autre chose ; à la nature, il ajoute son âme, mais son âme façonnée, pour ainsi dire, sur celle de l'auteur interprété.

CHAPITRE II

De l'utilité des études de déclamation

Tout le monde ou presque tout le monde aime à entendre dire des vers ; mais tout le monde n'est pas convaincu de l'utilité des études de diction, de l'intérêt qu'elles présentent, et des services qu'elles peuvent rendre à l'éloquence et à la littérature. On croit même généralement qu'avec de la sensibilité, du feu, et certaines dispositions naturelles, le premier venu est en état de déclamer de façon satisfaisante, et qu'en somme l'art de dire ne s'apprend point. C'est supprimer d'un seul coup tout le débit oratoire, et s'inscrire fort cavalièrement en faux contre le vieil axiome : *Nascuntur poetæ, fiunt oratores.*

Avant tout, il faut s'entendre.

Loin de nous, la prétention qu'on ne saurait être orateur sans avoir étudié la déclamation. Non, la déclamation n'est pas à elle seule toute l'éloquence, et celle-ci peut exister sans celle-là ; mais l'art de dire est l'un des auxiliaires les plus puissants de la parole humaine : il décuple les

forces de l'homme déjà éloquent, de l'orateur médiocre en fait un bon, et un assez beau parleur de celui qui n'avait pas d'abord le don de la parole.

Remarquez encore que les professeurs de diction ne nient pas la nécessité, pour le déclamateur, d'être doué de certaines qualités indispensables, qui ne s'acquièrent point. " La nature ébauche le comédien, dit Remond de Sainte-Albine, et l'art achève de le former." Chacun de nous a plus ou moins de dispositions naturelles ; mais encore faut-il développer ces dispositions par l'exercice, les perfectionner par l'étude. Les uns s'en tiennent aux leçons de leur expérience personnelle ; les autres préfèrent, en adoptant les observations faites par des maîtres, acquérir de prime abord ce que les premiers n'apprendront qu'avec les années. Dans un cas comme dans l'autre, il y a toujours et nécessairement étude. Seulement, il ne faut pas s'étonner si la dernière méthode est plus sûre et mène plus loin ; car un nain sur les épaules d'un géant, a dit quelqu'un, voit plus loin que le géant lui-même.

Quelques natures privilégiées, disons-le, semblent posséder par intuition tout l'art de la parole ; et si leur action manque en quelques points, ces défauts disparaissent dans l'originalité entraînante de leur éloquence. Ces exceptions sont rares, à

tel point qu'on peut affirmer en général que tous, nous avons besoin d'étude pour arriver à bien dire.

Dans la conversation, nous disons à ravir, sans y penser, et même sans le savoir, comme le bon monsieur Jourdain faisait de la prose. Et c'est précisément parce que nous n'y pensons pas, que nous parlons si naturellement. La parole humaine est un chant ; dans les conditions ordinaires, le chant est toujours juste ; mais qu'il se présente une circonstance inaccoutumée, trop souvent le chant devient faux.

Lisons à haute voix une page étrangère, récitons par cœur la composition d'un autre, ou bien prononçons un discours,—qu'arrive-t-il ? Nous ne sommes plus les mêmes ; la crainte d'un échec, le travail de l'esprit, le désir de bien interpréter l'auteur si nous lisons, ou de bien parler si nous prononçons un discours, enfin l'irrésistible trouble qui saisit les plus aguerris devant tous ces yeux qui regardent et toutes ces oreilles qui écoutent, tout cela nous gêne, nous inquiète, nous préoccupe ; et par suite, l'âme ne se livre pas toute, l'attention n'est pas assez concentrée, la conviction hésite à se manifester, l'émotion n'agit pas assez impérieusement sur le corps, l'enthousiasme est arrêté dans son essor par la raideur du geste et de la voix, et tous les organes, qui obéissent hardiment

au moindre mouvement de la volonté, quand celle-ci est libre, ne savent plus que faire en ce chaos de sentiments craintifs et d'idées à demi conçues, qui se heurtent à la surface de l'âme sans en atteindre les profondeurs. Que s'en suit-il ? Nos inflexions tombent dans la convention, nos gestes dégénèrent en *tics*, et entonnant un chant emphatique et déclamatoire, nous risquons de parler comme des perroquets et de gesticuler comme des marionnettes. Nous disons peut-être de belles choses ; en tout cas, nous ne les disons pas bien.

" N'a-t-on pas vu, dit Cicéron, des gens qui s'exprimaient mal, par le seul mérite de l'action recueillir tous les fruits de l'éloquence, et d'autres qui savaient parler, ressembler à des ignorants par l'inconvenance de leur action ? "

Pourtant, le chant de la parole humaine a été noté par la nature elle-même. A quoi tient-il donc que nous ne réussissions pas à parler toujours avec naturel ?

Cela tient à ce qu'en prenant un livre pour lire, en entrant en scène pour réciter des vers, en montant à la tribune pour prononcer un discours, nous sommes sortis de la nature ; et " combien d'art, a dit Labruyère, combien d'art pour rentrer dans la nature ! "

Eh bien, les études de déclamation nous enseignent le chemin pour y rentrer, ou plutôt le secret de n'en jamais sortir. Elles assouplissent et fortifient la voix, dégagent, enhardissent le geste, et brisent tous les organes à l'expression prompte, spontanée, juste et vraie, des idées et des sentiments.

Et ne croyez pas que le sentiment perde sa vigueur, en ces études faites à froid. " Telle est l'unité de notre nature, l'action mutuelle du corps et de l'âme, que nous nous formons à mieux sentir en traduisant mieux ce que nous sentons." (1) Aussi, les lois de la déclamation, loin de nuire à l'inspiration, l'aident-elles puissamment. En perfectionnant le jeu expressif des organes, l'étude prépare les voies à l'inspiration, qui, lorsqu'elle arrive, est à l'aise et ne trouve plus d'entraves à son besoin d'expansion.

Bien plus, l'art donne à l'orateur le moyen d'appeler l'inspiration. C'est un pouvoir étrange, mais une conséquence bien naturelle de l'action du corps et de l'âme l'un sur l'autre. La mimique vous enseigne l'attitude et la physionomie qui conviennent à la tristesse, à la joie, au recueillement ; prenez la physionomie et l'attitude du recueillement, et vous serez bientôt recueilli ; de la joie, et vous serez joyeux ; de la tristesse, et

(1) R. P. Longhaye.

vous serez triste. De même pour la voix : la diction vous fournit l'inflexion juste, et l'inflexion fera naître en vous le sentiment qu'elle traduit. Si ce phénomène ne se produit pas au premier essai, il ne faut pas perdre courage. Le sentiment tarde à venir ; mais, après quelques exercices, un simple mouvement de la volonté suffira pour mettre en branle tout l'appareil expressif, qui, réagissant sur l'âme, y produira la chaleur, l'émotion, l'inspiration.

Pour parvenir ainsi à s'échauffer soi-même, il faut sans doute de la sensibilité, et tous n'en sont pas également doués. Mais chez plusieurs est caché un trésor de sensibilité latente, qui n'attend que le secours de l'art pour se manifester. De quelle importance sont donc, pour l'orateur, ces études, dont le résultat est d'éveiller cette puissance qui dort en lui, et de l'instruire à sentir vivement, lui qui doit, comme dit Charron, " vestir le premier les passions dont il veut frapper les autres ! "

Aussi, voit-on que tous les grands orateurs se sont préoccupés de bien prononcer leurs discours, après les avoir bien composés. Sans leur habileté en l'art de dire et leurs études de déclamation, les échos de leurs grandes voix n'auraient peut-être point traversé les siècles.

Démosthène, Cicéron, Mirabeau, Gambetta, Keller, Berryer, Guizot, Thiers, Montalembert, Jules Simon, Lacordaire, Gerbier, Monsabré, Jules Favre, Lachaud, Chaix d'Est-Ange, tous furent élèves d'acteurs et étudièrent la déclamation avec un soin particulier. Ces illustres exemples nous enseignent que l'art de dire a sa bonne part aux triomphes de l'éloquence.

La déclamation n'est pas seulement un levier dont l'orateur a besoin pour soulever les foules ; elle est encore, pour le littérateur, un moyen de critique aussi sûr que facile.

Le prouver par des exemples nous entraînerait trop loin. Il suffit d'ailleurs, pour se convaincre de l'utilité des études de diction au point de vue de la critique littéraire, de se demander en quoi consiste le talent du diseur. A cette question, Legouvé répond : " A rendre les beautés des œuvres qu'il interprète ; " et il ajoute : " Pour les rendre, il faut nécessairement les connaître, et c'est son travail pour les rendre qui les lui fait connaître." On doit en dire autant des imperfections et des fautes, qu'il faut d'abord apercevoir, pour les pouvoir voiler.

Ainsi, le rôle du déclamateur ne se borne pas à découvrir les beautés ; il doit aussi s'efforcer de les rendre.

Que de choses intéressantes, que de finesses de langage, que de beautés de style, passeront inaperçues sous les yeux du lecteur, et que le diseur fera comprendre facilement aux oreilles de son auditoire !

La surface des textes est traître ; l'étude superficielle des mots est trompeuse et bien souvent ne révèle pas toute la pensée de l'écrivain. De quel secours n'est point alors à l'auditeur un diseur habile, qui, par le geste et l'inflexion, lui présente des idées pour ainsi dire comprises d'avance, et les grave profondément dans son esprit !......

Tels sont les services que la diction peut rendre à l'éloquence et à la littérature.

CHAPITRE III

Des lois de la déclamation

En quoi consiste l'art de la déclamation ? Qu'entend-on par *bien dire ?*

Bien dire, c'est d'abord prononcer correctement les voyelles, articuler les consonnes avec énergie, et accentuer les mots suivant les règles de la prosodie française ; c'est régler, suivant les circonstances, la succession plus ou moins rapide des sons et leur ampleur, poser des silences là où il en faut, et les faire de durée convenable ; c'est respirer sans fatigue, bien gouverner sa voix, en ménager la puissance et en calculer les effets. Bien dire, c'est interpréter le texte, découvrir l'intention de l'écrivain, se pénétrer de son sujet, rendre sa pensée par des inflexions justes et des gestes vrais, et faire de son corps le vivant miroir de son âme. Bien dire, c'est enfin " livrer son cœur et garder sa tête," suivant la parole de Molé, ou encore, d'après le R. P. de Ravignan, " se posséder en se livrant, se livrer en se modérant," c'est-à-

dire, être son propre auditeur, se voir agir, s'entendre parler, se rendre compte de son émotion, être sincèrement touché et demeurer en quelque sorte étranger au trouble de son âme, avoir le cœur pris par une passion vraie et la tête pleine de froids calculs, sentir l'enthousiasme circuler dans ses veines, tout en restant observateur de sa propre agitation ; c'est, en un mot, avoir une âme ardente et en être le maître.

Voilà ce qu'on entend par bien dire. Voilà ce que Rossini résumait en quelques mots, lorsqu'il disait d'Adélaïde Kemble, en portant la main à son front, à son gosier et à son cœur : " Pour chanter comme elle fait, il faut avoir trois choses : *ceci*, *ceci*, et *ceci*."

Les lois de la déclamation découlent d'une triple source.

1° Le débit oratoire ayant pour objet l'expression des pensées et des sentiments par le jeu des organes, il faut évidemment chercher ses règles fondamentales dans l'organisme même de l'homme, dans l'union intime de sa nature, dans l'action de l'âme sur le corps.

2° L'expression pour l'expression, ce serait l'art pour l'art. L'homme ne s'exprime que pour se communiquer ; il ne se communique que dans

l'espoir d'éveiller un écho dans la région des êtres pensants. Voici donc un nouvel élément dont il faut tenir compte : l'auditeur. Celui-ci est doué de deux sens esthétiques, la vue et l'ouïe, capables de percevoir dans le phénomène corporel l'expression du phénomène moral, de saisir dans ses manifestations extérieures l'âme qui se communique, de dégager la pensée et le sentiment de leur enveloppe matérielle, en un mot de traduire au cœur et à l'esprit l'impression physique que la voix fait sur l'oreille et le geste sur l'œil. En second lieu, par conséquent, la déclamation tire ses lois de l'action du corps sur l'âme.

3° Enfin, c'est incarnées dans le geste et la voix, qui vont frapper l'œil et l'oreille, que les pensées se transmettent d'une âme à l'autre. Les règles de la déclamation découlent donc, en troisième lieu, de l'action des organes expressifs de l'orateur sur les sens de l'auditeur.

Pour que cette étude soit pratique, il convient cependant d'adopter une autre division, qui nous est indiquée par la définition même de la déclamation.

Deux langages sont au service de l'homme qui s'exprime : la voix et le geste. Classons donc sous le titre de *Diction* les lois qui régissent

l'expression vocale, et sous celui de *Mimique* les règles qui concernent les attitudes et les mouvements expressifs du corps.

Ces deux langages tendant, par des voies différentes, à un même but, l'expression de l'âme humaine, leurs règles ont une même raison d'être et se déduisent des mêmes principes.

1° L'homme qui parle doit d'abord se faire comprendre, instruire, intéresser ; la *Correction* est l'ensemble des règles dont l'observation donne au geste et à la voix la clarté et la précision nécessaires à cette fin.

2° Le second devoir du déclamateur est de ne point choquer, ou plutôt de plaire, de séduire par l'*Harmonie* du geste et de la voix.

3° Enfin, le déclamateur veut persuader et toucher l'auditeur ; l'*Expression* lui en fournit les moyens.

Cette division n'est pas nouvelle. Delsarte l'a adoptée, après bien d'autres. " Veut-on apprendre de Saint Augustin, dit Fénelon dans sa *Lettre à l'Académie*, les règles d'une éloquence sérieuse et efficace ? Il distingue, après Cicéron, trois genres suivant lesquels on peut parler. (1) Il faut, dit-il,

(1) Cicéron, *Orator*, c. XXIX ; S. Augustin, *de Doctr. Christ.*, IV, XVII, 34, et X, IX, 38.

parler d'une façon abaissée et familière, pour instruire, *submisse.* Il faut parler d'une façon douce, gracieuse et insinuante, pour faire aimer la vérité, *temperate.* Il faut parler d'une façon grande et véhémente, quand on a besoin d'entraîner les hommes, et de les arracher à leurs passions, *granditer.*"

PREMIÈRE PARTIE

DICTION

La *diction* est cette partie de l'art oratoire qui traite de la voix.

Ses règles s'appliquent aussi bien à la récitation qu'à la lecture. A vrai dire, celle-ci n'en a point d'autres ; qui récite bien lit bien. La lecture est plus facile que la récitation par cœur (nous n'entendons pas parler de la lecture improvisée, dont il sera dit un mot plus loin) ; la mémoire, en effet, ne fatigue pas, et l'on a moins d'organes à surveiller, moins d'agents d'expression à mettre en mouvement. En revanche, l'expression des idées et surtout des sentiments est moins complète. Car le lecteur est généralement assis ; une table le

dérobe aux regards de l'auditoire et lui interdit toute expression par attitude ; ses mains, occupées à tenir le livre ou à tourner les feuillets du manuscrit, se refusent à tout mouvement ; ses yeux ne se détachent que difficilement de la page à lire. En un mot, le lecteur doit tout exprimer par la voix seule. C'est pourquoi il est juste d'ajouter que, au point de vue de l'expression intégrale de la pensée, il est plus difficile de lire que de réciter.

De tout temps, les savants ont cherché à classer l'appareil phonateur parmi les instruments. Aristote pensait que c'était un instrument de la nature des flûtes. Au XVIIe siècle, Dodart, dans ses recherches sur la production de la voix, croyait voir que cet organe ressemblait à un cor. Vers la même époque, l'avocat Claude Gautier, surnommé *Gautier-la-Gueule*, et qui, comme c'était alors la mode au barreau, s'efforçait de faire de l'érudition dans tous ses plaidoyers, expliquait, d'une façon moins scientifique, d'où vient la voix : " Que Madame la Duchesse d'Elbeuf, disait-il au cours d'une plaidoirie, pardonne au juste ressentiment de la douleur qui nous arrache la parole. Il est vrai que ceux que la frayeur saisit demeurent dans le silence. Mais la douleur plus aiguë, plus sensible, a frappé le cœur. Son atteinte violente en a poussé dehors la chaleur naturelle,

laquelle, se portant aux extrémités, cause le mouvement et l'agitation des esprits qui forment la voix." Cent ans plus tard, un médecin cherchait à démontrer que nous avons dans la gorge un instrument à cordes. Aujourd'hui, la discussion est terminée : l'appareil phonateur est assimilé à un instrument à vent.

Sans entrer dans des détails techniques qui sont du ressort de l'anatomie, qu'il nous suffise de savoir que cet instrument à vent est composé des *poumons*, du *larynx* et de la *bouche*. Les poumons projettent l'air par la trachée-artère sur le larynx ; ce dernier vibre et engendre le son, que modifient le pharynx et les cavités buccales et nasales.

" L'ensemble de ces organes constitue, au point de vue de la parole et du chant, un instrument d'une perfection inimitable, dont n'approchent pas, soit pour la beauté des sons, soit pour la variété des nuances, soit surtout pour l'expression, les instruments de musique les plus délicats." (1)

Pas de musique sans instrument. Nous avons l'instrument ; il faut encore savoir en jouer.

L'abbé Bourgain compare la voix à un orgue. Quand on apprend à jouer de l'orgue, on cherche d'abord à en tirer des sons nets, clairs et justes ;

(1) Branchereau.

puis on s'efforce de recouvrir ces sons de grâce et d'harmonie ; enfin, une fois qu'on est rompu à la production mécanique des sons, on s'applique à les rendre expressifs, en combinant les jeux, en variant les accords, en faisant des modulations. De même, qu'on lise ou qu'on récite, la première condition est de se faire comprendre par la *correction* du langage ; il importe ensuite de charmer l'oreille par l'*harmonie* de la voix ; enfin, par l'*expression* du chant, il faut aller à l'âme et la remuer.

TITRE PREMIER

DE LA CORRECTION

C'est ici la partie technique de l'art de dire. On n'y trouvera guère de fleurs. Ces études préparatoires sont arides, et le travail mécanique qu'elles demandent est sans appât ; ce travail est cependant nécessaire. Sans doute, l'essentiel est de rendre, par des inflexions appropriées aux circonstances, les grands mouvements de l'âme et ces mille nuances de la pensée et du sentiment, que les mots seuls sont incapables de peindre ; mais il n'en est pas moins vrai que, pour arriver à être expressif, il faut d'abord apprendre à être correct. " Mettez de l'ordre et de la netteté dans votre discours, cela vous conduira à y mettre de l'esprit." Dupont-Vernon, cet excellent professeur que Henry Foucquier appelle le " grammairien

de la scène ", détournant au profit de son art cette phrase de Labruyère, a dit : " Mettez de l'ordre et de la netteté dans votre diction, cela vous conduira à y mettre de l'expression."

Avant donc que de chanter, sachons prononcer les mots et grouper les phrases. " C'est se préparer à recevoir l'inspiration," disait Talma.

CHAPITRE PREMIER

La prononciation

La prononciation est l'émission des mots par la voix.

Elle consiste dans la modification du son par la bouche, les dents, les lèvres et la langue. L'air, projeté par les voies respiratoires, donne ainsi naissance aux voyelles et aux consonnes, éléments du langage articulé.

Il nous serait facile, à nous, Canadiens, de bien parler ; un peu d'attention et de bonne volonté suffirait pour nous corriger de nos vices de prononciation. Malheureusement, la plupart s'en inquiètent peu ; et plusieurs, pour se guérir de leurs défauts, croient devoir adopter ceux des autres. C'est ainsi qu'on se fait gloire de prononcer *à la parisienne*, sans songer que l'*accent parisien* est un défaut, comme l'*accent marseillais* et l'*accent normand*. A proprement parler, il n'y a pas d'*accent* dans la prononciation française, ou, si vous le voulez, il n'y en a qu'un, l'*accent*

français, simple, naturel, élégant, et c'est celui-là qu'il faut acquérir.

La pureté du langage est le signe de la distinction. Celui qui prononce mal ne peut songer à captiver un auditoire ; eût-il tous les dons qui font l'artiste, il ne sera jamais qu'un diseur vulgaire.

La prononciation s'occupe des voyelles, des consonnes et du rythme.

Disons, une fois pour toutes, que nous distinguons les sons, des lettres qui les représentent ; pour les voyelles comme pour les consonnes, nous ne consultons que l'oreille. D'ailleurs, il ne faut jamais confondre la prononciation avec l'écriture ; trop souvent elles ne s'accordent pas.

ARTICLE PREMIER

Les voyelles

La voyelle est un son formé dans le larynx sous le souffle d'un courant d'air qui s'échappe par la bouche seulement, ou par la bouche en passant par les fosses nasales.

Dans le premier cas, la voyelle est *pure ;* dans le second, elle est *nasale.*

On compte dans la langue française neuf voyelles pures :

a	o	ou
e	eu	u
è	é	i

et quatre voyelles nasales :

an	in	on	un

Il n'est personne qui ne sache bien prononcer ces treize voyelles prises isolément.—Au besoin, on peut consulter tout simplement une grammaire, ou encore la leçon du Maître de Philosophie de Molière.—Mais groupez-les avec les consonnes

pour en former des mots : les sons se préparent les uns les autres, se combinent ensemble, s'altèrent, et voilà la prononciation enrichie de nuances délicates et variées, qui donnent au discours sa grâce et son élégance ; c'est alors qu'apparaissent les vices de prononciation.

Il y a une loi souveraine, décidant sans appel des voyelles ouvertes ou fermées : c'est l'usage.

> Si volet usus,
> Quem penes arbitrium est et jus et norma loquendi. (1)

Au XVIe siècle, on écrivait comme aujourd'hui : *mouchoir*, *miroir*, *poivre*, et l'on prononçait : *mouchouèr*, *mirouèr*, *poèvre*, parce que l'usage le voulait ainsi ; au XVIIe siècle, on disait : *maladret*, tout en écrivant : *maladroit*, toujours de par la loi de l'usage. 'histoire de la prononciation française est une preuve séculaire de la souveraineté de l'usage sur le son des voyelles.

Mais quel usage faut-il adopter ? C'est Paris, dit-on, qui donne la loi. Il faudrait donc, pour avoir une bonne prononciation, respirer l'air de Paris ?...... Voici les propres paroles d'un professeur du Conservatoire : " Lorsqu'on est né à Paris, même dans un rang élevé de la société, on parle souvent mal, aussi mal, quelquefois, qu'à

(1) Horace.

Marseille ou à Bordeaux "...... L'usage qu'il faut adopter n'est donc " pas l'usage de Paris, mais l'usage accepté comme bon à Paris par le plus grand nombre des gens bien élevés, des *honnêtes gens*, comme on disait au grand siècle." Il y a, espérons-le, de ces *honnêtes gens* ailleurs qu'à Paris, et bien qu'il en coûte plus d'étude et d'attention, on peut acquérir une bonne prononciation sans vivre dans la Ville-Lumière.

En prononçant, ayons donc en vue et l'usage et la règle, et ne craignons pas de corriger au besoin celle-ci par celui-là.

Mais l'usage n'est pas toujours légitime et de bon aloi. Ainsi, il ne faudrait pas prendre pour loi consacrée par l'usage, le laisser-aller de la conversation ; la lecture n'admet point certaines négligences, certaines incorrections, que la familiarité de la conversation tolère. " Il faut lire comme on parle ", est une maxime chère aux paresseux, et à laquelle il est dangereux de se fier, quand il s'agit de prononciation. Du reste, lorsqu'il y a doute sur la légitimité de l'usage, le jugement des grammairiens doit prévaloir.

Sachons garder une juste mesure, et ne point adopter, pour nous conformer à l'usage, une prononciation vulgaire. Evitons l'un et l'autre excès :

ni vulgarité, ni affectation. Molière, qu'on ne saurait trop souvent consulter là-dessus, a dit :

Toujours au plus grand nombre il faut s'accommoder,
Et jamais il ne faut se faire regarder.
L'un et l'autre excès choque, et tout homme bien sage
Doit faire des habits ainsi que du langage,
N'y rien trop affecter, et, *sans empressement*,
Suivre ce que l'usage y fait de changement.

Indiquer ici les diverses prononciations des voyelles dans les mots de la langue française, serait faire une nomenclature ennuyeuse et inutile. L'enseignement oral et la fréquentation de ceux qui parlent bien sont en cela plus efficaces que tous les traités de prononciation. Ayons un peu de bonne volonté. Faisons attention surtout aux voyelles *a* et *e*, et aux voyelles nasales. Tous nos défauts portent sur ces voyelles ; nous les confondons, nous les faisons brèves quand elles sont longues, et longues quand elles sont brèves ; en un mot, nous n'avons pas le respect des accents.

Ainsi, la plupart des *a* aigus sont pour nous des *a* graves. Cependant, il n'est pas plus difficile de dire *la* que *lâ*. Pourquoi, dans le mot *Canada*, affubler l'*a* final d'un accent circonflexe, alors que nous conservons si facilement aux deux premières syllabes le son aigu qui leur convient ?

Chaque fois que se rencontre la voyelle *e*, c'est encore la même ignorance des accents. Nous disons, par exemple :

> *Lés* rochers en sont teints ; *lés* ronces dégouttantes
> Portent de *sés* cheveux *lés* dépouilles sanglantes.
>
> (RACINE.)

En conversation, cette prononciation serait une licence permise ; mais le lecteur doit prononcer : *lès* rochers, ... *lès* ronces, ... *sès* cheveux. . . . . *lès* dépouilles . . . .

Il en est de même pour la voyelle *ai*, que nous prononçons comme l'*é* fermé, quand elle doit avoir le son de l'*è* ouvert, comme dans : *mais*, et qu'au contraire nous prononçons comme l'*è* ouvert, alors que par exception elle prend le son de l'*é* fermé, comme dans : *je sais*.

Nous confondons entre elles les quatre voyelles nasales. Il est pourtant facile de les distinguer les unes des autres, et de donner à chacune le son qui lui est propre. Chaque voyelle nasale a une voyelle pure correspondante :

an,	c'est	l'*a*	nasal,
in,	c'est	l'*é*	nasal,
on,	c'est	l'*o*	nasal,
un,	c'est	l'*e*	nasal.

Eh bien, dans la prononciation d'une voyelle nasale, la position des organes phonateurs est

presque identique à celle que les grammairiens indiquent pour l'émission de la voyelle pure correspondante, avec cette seule différence que le voile du palais est abaissé.

N'entrons pas dans plus de détails ; cette matière relève de la grammaire plutôt que de la diction.

Il est pourtant une question, que ne décident ni la grammaire ni l'usage, et qu'il importe de traiter immédiatement ; c'est la question des *e* muets.

L'*e muet* est mal nommé. Car cette voyelle n'est pas muette, elle sonne ; si elle ne sonnait pas, elle ne serait plus une voyelle. Supprimer entièrement les *e* que l'on est convenu d'appeler *muets*, serait priver le discours d'un élément important de grâce et d'élégance. " Ces désinences laissent dans l'oreille un son qui subsiste encore après le mot prononcé, comme un clavier qui résonne quand les doigts ne frappent plus les touches." (1)

La règle générale est qu'il faut prononcer les *e* muets.

Ainsi, dans la phrase suivante :

Quand vous avez prié, ne sentez-vous pas *votre* cœur plus léger et votre *âme* plus contente ? (LAMENNAIS.)

celui qui prononcerait : *votr'cœur, âm'plus contente,* aurait une diction vulgaire.

(1) Voltaire.

Mais, on l'a vu, l'art de la prononciation est fait d'éclectisme, et le rigorisme trop étroit de la grammaire y est souvent tempéré par les lois plus douces de l'usage ; *il est, avec* la règle, *des accommodements.* Eh bien, pour l'*e* muet comme pour les autres voyelles, certaines dérogations à la règle générale sont permises.

Inutile de dire que, pour éviter un hiatus, l'*e* muet s'élide devant une voyelle ou devant une *h* non aspirée. Il y a des exceptions plus considérables.

Au milieu des mots, *e* est souvent réellement muet, comme dans *souverain, devenir, vivement,* etc., qui se prononcent : *souv'rain, dev'nir, viv'ment.* Au contraire, dans la première syllabe d'un mot, *e* se prononce presque toujours : *petit, ressembler, demoiselle,* etc.

Toutefois, il faut distinguer entre la lecture ou la récitation et le discours, entre le lecteur et l'orateur. La prononciation, soignée ou négligée, marque, mieux encore peut-être que les inflexions de la voix, la noblesse ou la familiarité des idées, la délicatesse ou la force des sentiments. Or, l'orateur, maître de sa phrase, ne relève que de lui-même ; souvent son sentiment intime, son tempérament, son caractère lui imposent des élisions d'*e* muets, que la qualité d'interprète ne

permet pas au lecteur. Celui-ci en effet ne s'appartient pas, il est tout à son auteur ; et quand dans la phrase à dire un *e* muet se rencontre, il ne peut l'élider que si l'oreille le réclame.

Par élision, nous n'entendons pas la suppression des *e* muets ; il faut, non pas omettre complètement de prononcer les *e* muets, mais " les prononcer sans les faire sentir." (1) Legouvé, sur ce point, s'exprime ainsi : " Pour un lecteur habile, il y a très peu d'*e* absolument muets. Son art consiste à ce que les auditeurs les devinent, les sentent, même quand, lui, il ne les fait pas complètement sentir. La voix possède pour cela des ressources merveilleuses ; le lecteur qui sait son métier emploie, au besoin, une variété de timbres, une multitude de clairs-obscurs, de demi-teintes, de façons de glisser, d'indiquer, d'esquisser, qui établissent mille liens légers entre les mots, et qui, sans donner aucune raideur au discours, lui laissent toute sa force, toute son harmonie, tout son relief. C'est affaire de mesure. Il faut *sous-exprimer* les *e* muets, non pas les supprimer."

En second lieu, les circonstances du récit, le caractère et l'âge du personnage, le genre tragique ou comique du morceau, exercent aussi une certaine influence sur la prononciation. Un

(1) Bourgain.

homme mûr fera sentir des *e* muets, qu'un enfant escamotera. La tragédie exige qu'on prononce les *e* muets, quand la comédie veut parfois une espèce de négligence, un laisser-aller, qui autorise leur élision.

Il est encore important de savoir que la prononciation des *e* muets, *de tous les e muets*, est absolument nécessaire à qui veut se faire entendre dans un vaste local, tandis que, devant un auditoire de chambre, on peut les *sous-exprimer* pour les faire *sous-entendre.*

Enfin, une cacophonie à éviter justifie l'élision de l'*e* muet.

Tout ce qui précède concerne la prose. Mais il existe, sur ce point, une différence entre la diction de la prose et la diction des vers. Dans les vers, les *e* muets ne s'élident jamais. La règle s'applique ici sans ménagement. Une sonorité étrange ou même discordante, provenant d'*e* muets mal placés dans un vers, est une faute du poète dont le diseur n'est pas responsable. Les vers sont les vers ; si l'auteur eût préféré écrire en prose, il l'eût fait ; mais puisqu'il a composé son vers de l'harmonieuse et rythmique distribution de douze syllabes choisies, de quel droit retranchez-vous de ce vers tous les *e* muets, pour en faire une ligne de prose vulgaire, sans rythme ni mélodie ? Puis-

qu'il a jugé bon de faire alterner les consonnances masculines et féminines, de quelle autorité croyez-vous devoir changer cette disposition des rimes ? Et ne parlez pas de naturel et de vérité ! Pour être naturelle et vraie, la poésie doit rester la poésie.

D'ailleurs, il n'y a pas que le rythme des vers qui profite de la prononciation des *e* muets ; l'expression aussi y est singulièrement intéressée.

Lafontaine nous parle de *Dame Belette :*

C'est une rusée !......

dit-il. Prolongez le son de l'*é* fermé du mot *rusée*, en le ramenant insensiblement au son de l'*e* muet, et en l'éteignant au moment où ce dernier va se faire entendre (c'est ainsi que l'on doit faire, chaque fois que se présente, à la rime, un *e* muet précédé d'une voyelle) : le caractère de la *dame au nez pointu* en sera mieux dessiné.

Dans ce vers des *Femmes Savantes :*

Mon Dieu ! que votre esprit est d'un étage bas !

pour bien lancer le mot *bas*, qui dit tout le mépris d'Armande, il faut préparer la voix, en appuyant, quoique avec modération, sur l'*e* muet final du mot *étage.*

Telles sont les règles de la prononciation des *e* muets. Appliquons-nous à les faire sentir ; nous n'avons que trop de tendance à les supprimer.

ARTICLE II

Les consonnes

La consonne est un bruit que détermine le souffle, modifié par les dents, les lèvres, le gosier et la langue.

La sonorité lui manque presque complètement ; elle ne sonne que jointe à une voyelle.

Il y a dix-huit consonnes : *b*, *ch*, *d*, *f*, *g*, *gn*, *ill* (*ll* mouillées), *j*, *k*, *l*, *m*, *n*, *p*, *r*, *s*, *t*, *v*, *z*.

Nous représentons certains bruits (*ch*, *gn*, *ill*) par des groupes de lettres, car ils n'ont pas d'expressions spéciales dans l'alphabet français. Le *w* n'est pas une consonne française ; lorsqu'il se rencontre, grâce à l'introduction de mots étrangers dans notre langue, il se prononce *v* dans les mots d'origine allemande, comme dans *Werther* (*Verther*), et *ou* dans les mots d'origine anglaise, comme dans *Washington* (*Ouashington*). Le *w*, en français, est donc parfois consonne (*v*), parfois voyelle (*ou*).

H et *x* ne figurent pas non plus parmi les consonnes. *X* équivaut à *s*, ou à *ks*, ou à *gz*. *H*

n'a pas de valeur phonétique ; son rôle se borne à empêcher la liaison, lorsque au commencement d'un mot elle est aspirée.

La définition même des consonnes suggère leur division en *gutturales*, *dentales*, *labiales*, et *linguales*, selon que le bruit se produit vers le gosier, contre les dents, entre les lèvres, ou sur les bords et à l'extrémité de la langue. Il est une autre division des consonnes, conforme à la nature, à la genèse et aux modifications des bruits. D'après cette classification, " la meilleure et la plus simple " (1), on distingue les *explosives*, qui sont instantanées (*p*, *t*, *k*, *b*, *d*, *g*), et les *continues*, qui peuvent être soutenues pendant un certain temps, même sans le secours d'aucune voyelle (*f*, *s*, *ch*, *v*, *z*, *j*). Les explosives et les continues se subdivisent en *dures* et en *sonores* ; les premières détonnent avec énergie et sans aucune sonorité (*p*, *t*, *k*, *f*, *s*, *ch*) ; les secondes sont accompagnées d'un son sourd et caractéristique, qui se produit dans le larynx, d'où il prend son nom de *murmure laryngien* (*b*, *d*, *g*, *v*, *z*, *j*). Il faut ajouter deux consonnes qui résonnent dans les fosses nasales (*m*, *n*), et deux autres qui s'adjoignent un *i* (*ill*, *gn*).

En combinant les deux classifications, on trouve qu'à chaque consonne labiale-explosive-dure cor-

(1) Brachet et Dussouchet.

respond une consonne labiale-explosive-sonore, etc. C'est ce que fait paraître le tableau suivant ;

CONSONNES	EXPLOSIVES		CONTINUES		Nasales	Mouillées
	Dures	Sonores	Dures	Sonores		
Labiales	p	b	f	v	m	
Dentales	t	d	s	z	n	
Gutturales	k	g	ch	j	. . . . .	gn
Linguales	. . . .		{ l / r		. . . . .	ill

L et *r*, continues-linguales, sont, à volonté, accompagnées ou non du murmure laryngien.

Cette classification permet de formuler une règle pour la prononciation singulière de certains mots. Si deux consonnes se suivent dans un mot, la première doit avoir la même sonorité que la seconde ; si elle ne l'a pas dans l'orthographe, l'articulation la lui doit donner. Ainsi, dans *observer*, *b*, labiale-sonore, abandonne sa sonorité pour prendre dans l'articulation le même rang que la consonne suivante, *s*, qui est dure : *b* devient *p*, labiale-dure : *opserver*. Il en est de même dans *disjonction* (*dizjonction*), *obtenir* (*optenir*), *absurde* (*apsurde*), *abside* (*apside*), etc. Cette règle, qui

nous vient du grec, a été appliquée au français, pour la première fois, en 1694, par Dangeau.

Pour l'articulation spéciale de chaque consonne dans les mots, il faut s'en rapporter à ce qu'enseigne la grammaire. L'usage est ici très dangereux, surtout en ce qui regarde les lettres redoublées. Vous entendez tous les jours prononcer : *al-légresse* ; c'est *alégresse* qu'il faut dire, comme s'il n'y avait qu'une *l*. Le plus grand nombre disent *iriter ;* les deux *r* doivent se faire entendre : *ir-riter*. Que de gens prononcent *mon fi* pour *mon fils* (*fiss*), *un'homme* pour *un n'homme*, *jel-l'ai vu* pour *je l'ai vu* (avec une seule *l*), etc. Un bon dictionnaire et une bonne grammaire sont les meilleurs guides, pour la prononciation des consonnes.

L'articulation doit être distincte, énergique et correcte.

La mollesse est le grand défaut des Canadiens dans l'articulation des consonnes. Le plus sûr moyen d'acquérir promptement une articulation énergique et nette, est de s'exercer à se faire comprendre à distance, en parlant à voix basse. Que si l'on vous conseille de vous insérer des boules de gomme dans la bouche, ayez soin dans tous les cas d'en user modérément.

§ 1.—LES VICES D'ARTICULATION

Chez nous, comme chez les autres peuples, se rencontrent les vices ordinaires d'articulation : le *bégaiement*, le *zézaiement*, le *bredouillement*, et le *grasseyement.*

Le bègue " s'arrête d'abord ou devant les labiales, ou devant les dentales, ou devant les linguales, ou devant les sifflantes, ou devant la gutturale *h*, quelquefois devant toutes les lettres indistinctement, puis il hésite, se reprend, hésite de nouveau pour se reprendre encore, et ne prononce enfin qu'après dix coups de mâchoire." (1)

Ce défaut tient souvent à une mauvaise conformation des organes, parfois à la timidité, ou encore à une trop grande hâte. Se peut-il corriger ?

Quant au bégaiement provenant de causes physiques, il est permis d'en douter. La médecine prétend y réussir ; mais il ne parait pas encore qu'un grand nombre de bègues aient été guéris.

Le bégaiement qui provient d'une trop grande précipitation se corrige plus facilement. Les lèvres et la langue sont souvent un peu paresseuses et ne sauraient suivre l'intelligence plus alerte ; il faut alors, tout en modérant la trop grande

(1) Bourgain.

vivacité de l'imagination, habituer les organes de la phonation à se mettre en fonction sans retard. On y parvient " en s'étudiant à articuler lentement des mots et des phrases qui semblent les plus difficiles, et en ne fermant la bouche que lorsque ces mots ou ces phrases sont bien prononcés. " (1)

" Le bredouillement provient des mouvements trop précipités qui rendent les sons confus et inintelligibles " (2).

Pour se corriger de ce défaut, on articule lentement, péniblement, voire même lourdement, en séparant bien chaque syllabe. Les morceaux où sont peints la fatigue, l'effort, l'épuisement, conviennent particulièrement à cet exercice, par exemple : *le Coche et la Mouche* de Lafontaine.

> Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé,
> Et de tous les côtés au soleil exposé,
> Six forts chevaux tiraient un coche. Etc.

Le zézaiement est un défaut plus grave, qui porte sur les consonnes *s*, *z*, *j*, et *ch*.

> Prends un *zièze*, Cinna, prends ; et sur toute *çose*
> Observe *ézactement* la loi que *ze* t'impose. . . .

On le voit, un Auguste qui zézaierait serait un empereur peu imposant.

(1) Fréville.

(2) Mennehaud.

Pour articuler comme il faut les consonnes qui prêtent au zézaiement, appuyons fortement les dents supérieures sur les dents inférieures ; et, en prenant garde que la langue ne sorte, disons, par exemple, ce vers de Racine :

> Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?

Enfin, il faut parler du grasseyement, ce vice de prononciation si commun, et pourtant si désagréable.

Remarquons d'abord que la consonne *r* n'est pas gutturale, mais linguale. " Les parties latérales de la langue s'appuient contre les molaires ; la pointe, légèrement tendue, sans raideur, s'élève vers le palais et vibre au passage du souffle " (1) ; en d'autres termes, " l'*r* se prononce en portant le bout de la langue jusqu'au haut du palais, de sorte qu'étant frôlée par l'air qui sort avec force, elle lui cède, et revient toujours au même endroit, faisant une manière de tremblement " (2). Quand la pointe de la langue n'a pas assez de vigueur pour résister au courant d'air qui l'écarte du palais et pour revenir à sa position première, le tremblement, au lieu de se faire vers le palais, se

(1) Brachet et Dussouchet.

(2) Molière

produit dans la gorge, et la racine de la langue vibre plus ou moins : c'est le grasseyement.

Pour certaines gens, il est de bon ton de grasseyer. Ils ne semblent pas se douter que c'est un défaut. Quand le seul mérite de leur conversation ne captive pas suffisamment l'attention, ils sont tout heureux de pouvoir se faire remarquer par un bruit de crécelle. Ceux-là sont incurables ; du moins, leur guérison n'est pas de notre ressort.

D'autres grasseyent naturellement ; ils ont la langue paresseuse. Ceux-ci peuvent, par un travail qui demande quelque patience, acquérir la vibration nette de la consonne *r*. Pour renforcer la langue et lui donner l'agilité et la souplesse voulues, commencez par articuler avec énergie les deux consonnes *t* et *d* :

té dé té dé té dé ;

puis, joignez-y un *r* :

tré dré tré dré tré dré ;

enfin, prononcez l'*r* tout seul, faites le rouler :

ré rré rrré rrrré.

Puis, recommencez et faites le même travail avec les autres voyelles, dans l'ordre suivant : *é*, *i*, *u*, *a*, *o*, *in*, *un*, *an*, *on*. Et quand vous serez parvenus à faire vibrer l'*r*, lisez, récitez et répétez, par

exemple, le récit de la bataille dans les *Préludes* de Lamartine :

La trompette a jeté le signal des alarmes. Etc.

§ 2.—LES LIAISONS

“ La liaison est le transport sur la voyelle qui commence un mot. de la consonne finale du mot précédent, lorsque celle-ci est insonore par elle-même. ” (1)

Règle générale : Il faut lier ensemble les mots qui ne sont pas séparés par un silence.

Mais, ici encore, on doit user de discrétion et ne point faire de liaisons qui sentent l’effort. Les règles de la prononciation des *e* muets s’appliquent, en autant qu’il est possible, aux liaisons. Ainsi, on prendra plus de liberté dans la prose que dans les vers, dans la comédie que dans la tragédie, dans le discours que dans la récitation, etc. Et souvent, comme pour les *e* muets, on fera *sentir* les liaisons, en les adoucissant, sans les faire trop *entendre*.

Quelques règles, fondées sur le bon goût, semblent cependant avoir été consacrées par l’usage.(2)

(1) Alfred Cauvet.

(2) Les règles qui suivent sont tirées pour la plupart des ouvrages de M. l’abbé Bourgain, de Ricquier et de Cauvet.

B. Il est sonore et se lie dans : *club, nabab, radoub, rumb ;* mais il ne se lie pas dans *plomb* et *aplomb.*

C. Généralement, il se lie et prend le son de *k*, excepté dans : *banc, blanc, clerc, jonc, porc, accroc,* etc., où il ne se lie point.

D. *D* se lie rarement dans les substantifs ; il se lie toujours dans les verbes et les adjectifs, et prend alors le son de *t*. Cependant, il se lie et conserve le son de *d* dans : *nord-est, nord-ouest, sud-est,* et *sud-ouest,* quoiqu'on dise sans liaison : *du nord au midi. D* se lie avec le son de *t* dans : *pied-à-terre,* et ne se lie pas dans *pied à pied.*

F. *F* se lie quand il est sonore, comme dans : *serf, bœuf, œuf,* et ne se lie point quand il ne sonne pas par lui-même, comme dans : *cerf.* Dans *neuf, f* se lie et prend le son de *v*.

G. Il se lie, excepté dans les mots *poing, seing, coing, étang, hareng,* et *bourg. G* prend alors le son de *k* ; dans *joug,* cependant, il garde celui de *g*.

L. Quand elle sonne, cette consonne se lie. Mais quand elle ne se prononce pas dans le mot pris isolément, elle ne se lie pas, comme dans : *baril, soûl, sourcil, fusil* ; cependant elle se lie dans *gentil,* et devient alors *mouillée.*

M. *M* ne se lie point.

N. Règle générale : *N* ne se lie pas.

Exceptions : *N* se lie :

1° Dans les adjectifs immédiatement suivis de leurs substantifs.

2° Dans l'article indéfini *un* immédiatement suivi d'un substantif.

3° Dans les expressions *un à un, l'un ou l'autre, l'un et l'autre, l'un à l'autre.*

4° Dans *bien* et *rien*, adverbes ou pronoms, suivis d'un adjectif, d'un verbe, d'une préposition, d'un adverbe, ou d'une locution adverbiale.

5° Dans le mot *en*, placé avant le verbe.

6° Dans : *mon*, *ton*, *son*, et *on*. Cependant *n* ne se lie pas dans *on*, dans la forme interrogative ; exemple : *A-t-on avancé ?*

P. Il ne se lie pas généralement, comme dans : *camp*, *champ*, *drap*, *galop*, *loup*, *coup*, etc. Il se lie dans quelques mots, par exemple : dans *trop* et *beaucoup*.

Q. *Q* se lie avec le son de *K*.

R. Lorsque *r*, à la fin d'un mot, est sonore, il se lie toujours. Mais, lorsqu'il ne sonne pas, comme dans *monsieur*, il ne se lie point, à deux exceptions près :

1° A l'infinitif des verbes de la première conjugaison, *r* se lie, mais sans que le son de l'*é* fermé qui le précède en soit altéré.

2° Dans les adjectifs immédiatement suivis de leurs substantifs.

Quand *r* précède une consonne finale, c'est généralement avec lui que se fait la liaison ; c'est là une question d'euphonie que doivent décider l'oreille et le goût du lecteur. Cependant, au pluriel, on fait la liaison autant que possible avec l'*s* finale et non avec l'*r*, excepté dans *corps*, où la liaison se fait toujours avec *r*.

S. *S* se lie toujours et prend alors le son de *z*.

Il ne faut pas abuser de cette liaison dans le langage familier.

T. *T* se lie, excepté dans les cas suivants :

1° Dans la conjonction *et*.

2° Dans les mots terminés par *rt*, où la liaison se fait avec *r*. Cependant, on lie le *t* dans *fort*, adverbe, et dans l'expression *de part et d'autre*.

3° Dans les mots : *aspect*, *respect*, *suspect*, *circonspect*, où la liaison se fait avec *c*.

4° Dans les cas où la liaison serait trop rude et peut être remplacée par une demi-aspiration, comme dans : *il a dit oui*. Cette remarque, d'ailleurs, s'applique à toutes les liaisons.

X. *X* se lie et prend le son de *z*.

C'est encore une liaison qu'on doit faire avec ménagement dans le langage familier.

Z. *Z* se lie dans tous les cas, excepté dans *nez à nez*.

EXERCICE

PHRASES DÉTACHÉES

1.—Le paroissien en plomb entraîne son pasteur.
(LA FONTAINE.)
2.—Un chasseur de son arc avait mis bas un daim.
(IDEM.)
3.—Le tabac est divin, il n'est rien qui l'égale.
(THS. CORNEILLE.)
4.—Voilà l'homme en effet : il va du blanc au noir.
(BOILEAU.)
5.—Quand d'un porc aurons-nous la chair ?
(BÉRANGER.)
6.—Un brin de jonc en fit l'affaire.
(LA FONTAINE.)
7.—L'enfant met pied à terre, et puis le vieillard monte.
(IDEM.)
8.—Dans un profond ennui ce lièvre se plongeait.
(IDEM.)
9.—Le marchand à sa peau devait faire fortune.
(IDEM.)
10.—Mal prend aux volereaux de faire les voleurs.
(IDEM.)
11.—Va-t-en, chétif insecte, excrément de la terre.
(IDEM.)
12.—Quittez le long espoir et les vastes pensées.
(IDEM.)

13.—Certain couple d'amis en un bourg établi.
(IDEM.)

14.—Damoiselle belette au corps long et fluet.
(IDEM.)

15.—Un fol allait criant par les carrefours.
(IDEM.)

16 —Sous un sourcil épais il avait l'œil caché.
(IDEM.)

17.—La proie était honnête, un daim avec un faon.
(IDEM.)

18.—Déjà tout le vallon aime à les répéter.
(A. CHÉNIER.)

19.—Le héron au long bec, emmanché d'un long cou...
(LA FONTAINE.)

20.—Se croire un personnage est fort commun en France.
(IDEM.)

21.—Certain enfant, qui sentait son collège.
(IDEM.)

22.—Jean s'en alla comme il était venu.
(IDEM.)

23.—Dieu ne fait rien en vain.
(VOLTAIRE)

24.—La nature envers vous me semble bien injuste.
(LA FONTAINE.)

25.—..............Le repos, trésor si précieux
Qu'on en faisait jadis le partage des dieux.
(IDEM.)

26.—Ils montent un à un nos âpres escaliers.
(LAMARTINE.)

27.—Mon esprit est malpropre aux spéculations.
(MOLIÈRE.)

28.—Un os lui demeura bien avant au gosier.
(LA FONTAINE.)

29.—Bourbon de son esprit ses grâces assaisonne.
(IDEM.)

30.—Une hirondelle en ses voyages
Avait beaucoup appris.
(IDEM.)

31.—Si j'avais deviné ce coup extravagant.
(E. AUGIER.)

32.—Foin du loup et de sa race.
(LA FONTAINE.)

33.—Dans un champ à l'écart voit du blé répandu.
(IDEM.)

34.—Un vieux coq adroit et matois.
(IDEM.)

35.—A souper chair et poisson.
(IDEM.)

36.—Le divertissement nous amuse et nous fait arriver insensiblement à la mort.
(PASCAL.)

37.—Pourrez-vous pardonner à l'ingrat voyageur ?
(E. AUGIER.)

38.—Compagnon de son premier âge, il veut être son dernier ami.
(CHARLES NODIER.)

39.—Je tiens son alliance à singulier honneur.
(MOLIÈRE.)

40.—Il ne faut pas toujours être si délicat.
(LA FONTAINE.)

41.—Quatre corps étendus.
(IDEM.)

42.—Il est sourd à nos voix.
(IDEM.)

43.—Partons d'un vol égal vers un monde meilleur.
(V. HUGO.)

44.—Il a recours aux dieux, qui ne l'entendent pas.
(A. CHÉNIER.)

45.—Le lion tint conseil et dit : Mes chers amis.
(LA FONTAINE.)

46.—Certain ours montagnard, ours à demi léché.
(IDEM.)

47.—C'était bien de chansons qu'alors il s'agissait !
(IDEM.)

48.—L'ânier et le grison firent à l'éponge raison.
(IDEM.)

49.—Vous ne serez jamais assez tôt de retour.
(CORNEILLE.)

50.—La Fontaine fut le seul des grands hommes de son temps qui n'eut point de part aux bienfaits de Louis XIV.
(VOLTAIRE.)

51.—Rien n'est si dangereux qu'un ignorant ami.
(LA FONTAINE.)

52.—Adieu mon toit et ma maison.
(IDEM.)

53.—...... Venez voir dans les nues
Passer la reine des tortues !
—La reine ?—Vraiment oui !
(IDEM.)

54.—Vous venez en leur nom m'apporter leur mépris.
(LAMARTINE.)

55.—Quel est ce brigand, qui là-bas, nez au vent,
Se carre, l'œil au guet et la hanche en avant ?
(V. HUGO.)

56.—Ainsi s'avancent, pas à pas,
Nez à nez, nos aventurières.
(LA FONTAINE.)

ARTICLE III

Le rythme

Pour bien parler, il ne suffit pas d'émettre des sons purs et nets ; il faut encore attribuer à chacun d'eux la valeur qui lui convient dans les mots.

" Dans tout langage, il y a des sons perdus et des sons intenses," (1) les uns atténués au profit des autres, et leur groupement ordonné constitue le rythme.

Il y a deux rythmes littéraires : le rythme de quantité et le rythme d'accent.

Les sons, dans le discours, se présentent par groupes, formant des mots, des phrases. Chaque groupe est composé de sons brefs ou faibles, escortant un son plus fort ou plus long. Si le son dominant du groupe sonore est long et demande un arrêt plus ou moins prolongé de la voix, on a un rythme de quantité ; si le son principal, sans durer plus longtemps que les autres, en diffère cependant par l'intensité ou l'élévation de la voix, on a alors un rythme d'accent.

(1) Delsarte.

Certaines langues possèdent et l'accent et la quantité ; ce sont les plus harmonieuses ; tel le latin.

Le français est sorti du latin, mais du latin vulgaire. Or, dans le latin vulgaire, la quantité était presque nulle. Aussi, notre langue n'a-t-elle pas de " trace sérieuse de quantité " (1). " La quantité, dit Benlœw, n'est presque rien dans la langue française. " Toute l'harmonie du français est dans la distribution des accents, en prose comme en vers. Dans la prose, le rythme est libre ; l'écrivain groupe les sons à sa fantaisie ; il invente son rythme. Le vers, lui, est astreint à la mesure, qui détermine les bornes où se joue le rythme sans avoir le droit de s'en écarter jamais ; avec la mesure seule, le vers français serait mécanique et froid ; le rythme d'accent l'anime, le fait vivre, et dissimule la rigidité monotone de la mesure sous l'harmonieuse cadence des syllabes toniques.

Mais le rythme n'est sensible qu'à l'oreille ; il appartient donc à la voix de le faire sentir.

Lisez des vers. Pensez-vous qu'ils soient faits pour les yeux ? Que disent au regard ces lignes inachevées, de longueur inégale, rangées correc-

(1) Brachet.

tement sur la gauche, et serpentant sur la droite au caprice des mots ?

Rien.

Alors, à quoi sert au poète de charger d'entraves la forme de son langage, lui qui vit d'enthousiasme ? à quoi lui sert de créer comme à plaisir des difficultés sur son passage, lui qui ne relève que de l'inspiration ? à quoi lui sert le retour alterné des consonnances masculines et féminines ? à quoi lui servent et la mesure, et la rime. et la césure, et l'entrelacement des syllabes sonores ou sourdes, et le groupement proportionnel des sons, et la distribution méthodique des accents ?...... C'est que le vers français a la mesure pour charpente et le rythme pour parachèvement, deux choses que l'œil ne sait point voir, mais que l'oreille peut entendre ; c'est que le vers est fait pour être dit, et que le lire des yeux seulement serait en méconnaître la beauté et sacrifier la sueur tombée du front des poètes. Car comment marquer, autrement que par la voix, la succession rationnelle des sons et la proportion entre les groupes sonores, puisque le son n'est sensible qu'à l'oreille ? Comment faire sentir, si ce n'est par la voix, l'harmonie des vers, puisque l'accent est l'âme de la poésie française et que la sonorité en est le manteau royal ?

Il est vrai qu'on éprouve parfois une sorte de plaisir à lire de beaux vers ; mais alors l'imagination supplée à la voix absente, et l'oreille croit entendre les sons, dont les yeux ne voient que les signes graphiques.

Non, les vers ne doivent pas être dits comme de la prose. La prose est la prose, et les vers sont les vers ; quand on entreprend de réciter une poésie, il faut devenir poète. Ah ! sans doute, si l'œuvre est médiocre, si l'auteur n'y a mis ni rythme ni mélodie, le lecteur aura beau faire, les vers paraîtront mauvais. Mais celui qui interprète les Racine, les La Fontaine, les Molière, les Lamartine, devra dire leurs vers en vers, non pas en prose, et faire sentir la mélodie, le rythme, et la rime, cette *parure de l'accent français.* " Jamais, dit Désobry, la poésie, même la plus simple, la plus familière, ne doit être dite comme de la prose." Ajoutons, avec le poète :

Même quand l'oiseau marche, on sent qu'il a des ailes.

A ce sujet, le P. De la Porte, dans une étude sur la rime française, s'exprime ainsi : " Les déclamateurs qui s'acharnent à prononcer les vers sans faire sentir la rime, sont les vandales de la poésie ; ils massacrent les beaux vers ; ou plus exactement, ils les suppriment.... Si l'on ne remarque point les rimes, on ne remarque point

les vers ni le rythme." Guessard a dit la même chose de façon assez originale : " L'idée de rimer pour les yeux n'est pas moins plaisante que le serait celle de peindre pour le nez." Dès 1596, le Sieur Odet de la Noue, en publiant son *Dictionnaire des Rimes*, écrivait : " La bonne ou mauvaise rime se discerne de l'oreille, estant proférée, et non de l'œil, pour la similitude qu'elle ayt sur le papier en l'escriture." De fait, les bons poètes ne riment pas pour l'œil ; respectons leurs œuvres, ne les travestissons pas.

Du reste, la voix trouve dans le rythme d'accent un puissant moyen d'expression. C'est l'accent qui donne au mot " toute sa valeur " (1), " son cachet d'individualité " (2), " sa physionomie propre, son caractère particulier " (3). En outre, l'accent n'a pas toujours la même force ; son intensité varie avec la valeur de la syllabe sur laquelle il porte ; cette syllabe elle-même tient sa valeur du rôle que joue le mot dans la phrase ; et le degré d'importance du mot dépend de l'idée qu'il exprime. Donc, l'accent suit la pensée, de sorte que l'âme commence à paraître, dès que la voix accentue. C'est ce que nous verrons au

(1) P. Fleury.

(2) Benlœw.

(3) Brachet.

chapitre de l'*accentuation*, où nous apprendrons à mettre l'accent au service de l'expression.

Pour le présent, il s'agit de marquer par l'intensité du son les syllabes toniques, sans nous inquiéter du rôle expressif de l'accent.

Les règles de la prosodie française sont simples.

" Tout mot, monosyllabique ou polysillabique, qui, seul ou joint à un autre, offre une idée simple et distincte, porte l'accent sur la dernière syllabe sonore." (1) Dans les mots finissant par un *e* muet, l'accent passe à la pénultième.

Exemples : écri*vain*, é*cri*re, commen*cer*, com*men*ce, oura*gan*, o*ra*ge.

De plus, il existe une espèce d'accent secondaire, appelé *ictus*, qui se pose sur la première consonne du mot, et dont le rôle est plutôt euphonique que rythmique. L'*ictus* fait que le diseur, préparant les organes de la phonation à l'émission nette et claire de la première consonne avant de la lancer, prend, comme disent les musiciens, *le son en dessus*, c'est-à-dire, donne, dès l'attaque, un son plein et ample. Moins fort dans les mots courts, plus prononcé dans les mots longs, mais toujours moins énergique que l'accent final, l'*ictus* est comme un point d'appui pour soutenir la char-

(1) P. Fleury.—Voir aussi la Grammaire Historique de Brachet.

pente du mot, que l'accent proprement dit est incapable de supporter tout seul.

Exemples : *dé*ses*poir*, *tran*satlan*ti*que, *dan*ge-reuse*ment*.

Lisons maintenant deux vers de Racine, de même mesure, mais de rythme différent.

1° Sa *crou*pe | se re*cour*be | en re*plis* | tortu*eur*.

Impossible de ne pas scander ce vers, en y distinguant quatre groupes sonores, et autant de syllabes toniques accentuées ; pour peindre le serpent, le rythme se replie quatre fois sur lui-même. Groupez les sons et faites sentir les accents.

2° Le *jour* | n'est pas plus *pur* | que le fond de mon cœur.

Ce vers, uniquement composé de monosyllabes, est cependant admirablement rythmé. On y trouve trois groupes de mots, exprimant chacun une idée distincte, et par suite trois accents ; le premier groupe compte deux syllabes, le second quatre, et le dernier six,—progression voulue ou instinctive, qui fait naître graduellement dans l'âme une impression toujours croissante de quiétude et de douceur sereine. Encore ici, groupez les mots, et appuyez sur *jour*, *pur*, et *cœur*.

Prenons un dernier exemple dans la comédie-ballet du *Sicilien*. Le turc Hali dit :

Il fait noir comme dans un four. La ciel s'est habillé ce soir en scaramouche......

Y a-t-il, dans tous les vers de Molière, phrase mieux rythmée que celle-ci :

Le *ciel* | s'est habi*llé* | ce *soir* | en scara*mou*che ?

Et, de fait, il y a non seulement le rythme, mais aussi la mesure de l'alexandrin, dans cette ligne de prose. Sans les accents, tout l'équilibre de la phrase serait rompu.

Certains écrivains intercalent souvent dans leur prose des vers entiers, parfaitement rythmés et mesurés. Le style de Jean Jacques Rousseau, si harmonieux et si poétique, est parsemé d'alexandrins.

Nous transcrivons quelques vers, à la suite de ce chapitre, sans marquer la versification. On verra que, pour bien dire ces extraits, le lecteur est forcé de reconstituer les vers ; et c'est encore une preuve que les vers sont faits pour l'oreille, non pour les yeux.

EXERCICE

LA VIE

Ainsi tout change, ainsi tout passe, ainsi nous-mêmes nous passons, hélas ! sans laisser plus de trace que cette barque, où nous glissons sur cette mer où tout s'efface.

LAMARTINE.

CHEMIN FAISANT

Quand le front porte encor sa chevelure blonde, ô délices de voir et d'aller par le monde ! d'aller, tout à la fois pensif et confiant, laissant l'âme s'ouvrir à tout ce qui féconde, homme par la pensée, et par le cœur enfant !

BRIZEUX.

LE POÈTE ET LES PAPILLONS

—Papillons, ô papillons, restez au ras des sillons. Tout au plus courez la brande. C'est assez pour vos ébats. Qu'allez-vous faire là-bas, tout petits sur la mer grande ?

—Laisse-nous, décourageux ! Il faut bien voir d'autres jeux que ceux dont on a coutume. Quand on est lassé du miel, ne sais-tu pas que le fiel est doux par son amertume ?

—Mais des fleurs pour vos repas, là-bas, vous n'en aurez pas. On n'en trouve que sur terre. Pauvres petits malheureux, vous mourrez, le ventre creux, sur l'eau nue et solitaire.

—O l'ennuyeux raisonneur, qui met sur notre bonheur l'éteignoir d'avis moroses ! Ne vois-tu pas que ces prés liquides sont diaprés de lis, d'œillets et de roses ?

—Papillons, vous êtes fous. Ces fleurs-là, m'entendez-vous, ce sont les vagues amères, où les rayons miroitants font éclore le printemps dans un jardin de chimères.

—Qu'importe, si nous croyons aux fleurs de qui ces rayons dorent la belle imposture ! Dût-on ne point les saisir, n'est-ce pas encor plaisir, que d'en risquer l'aventure ?

—Allez, vous avez raison. Comme vous, à l'horizon mes vœux portent leur offrande. Poètes et papillons, partons en gais tourbillons, tout petits sur la mer grande !

JEAN RICHEPIN.

CHAPITRE II

La construction

Le discours n'est pas une suite ininterrompue de mots et de phrases. Prononcées tout d'un trait et d'un mouvement égal, les phrases les plus belles et les plus claires paraîtraient obscures et monotones. Le sens exige qu'il y ait des repos de temps en temps, et que les sons se succèdent tantôt avec rapidité, tantôt avec lenteur.

Déterminer les *silences* et le *mouvement* mesuré des sons, tel est le rôle de la *construction*.

ARTICLE PREMIER

Les silences

Les silences sont les signes de ponctuation du langage parlé.

La ponctuation, obligatoire aujourd'hui, n'était guère en usage autrefois ; les anciens la connaissaient, mais en faisaient si peu de cas que certains vieux manuscrits sont dépourvus de tout signe de ponctuation. Cependant, les orateurs ont de tout temps coupé leurs discours par des silences judicieusement distribués ; et c'est précisément pour marquer dans l'écriture les repos plus ou moins prolongés de la voix, qu'on a inventé les signes de ponctuation. Dès lors, n'appartient-il pas à la diction de faire revivre, dans la récitation, ces silences, que l'écriture lui a empruntés en les traduisant par des points et des virgules ?

L'art de ponctuer est resté longtemps indécis ; mais après l'invention de l'imprimerie, il fut introduit dans la grammaire, et ses règles furent rédigées d'après celles du langage parlé. Ces règles, cependant, n'ont rien d'absolu ; car la ponctuation,

ainsi que la construction, tient au génie de la langue et au style de l'écrivain. Chaque siècle, chaque genre, chaque auteur a son style, sa ponctuation, et partant sa construction spéciale ; les silences ne se font pas d'après les mêmes procédés dans les œuvres du dix-septième siècle et dans celles du nôtre, dans Fénelon et dans Victor Hugo, dans le récit et dans la dissertation, dans la tragédie et dans la comédie, dans la prose et dans les vers.

Le rôle principal du silence, en déclamation, est de rendre le discours clair et intelligible, " de fixer les bornes du sens, et de remédier aux obscurités qui pourraient venir du style. " (1). Legouvé raconte plaisamment l'histoire d'un homme qui, faute de faire sentir une virgule, faillit perdre la vie. Sans doute, on court rarement pareil danger, en négligeant de faire des pauses aux endroits qu'il faut ; mais on risque toujours de dénaturer le sens des phrases.

Le silence sert encore à la respiration. Quand on rencontre un silence, il faut profiter de cette occasion de respirer ; peut-être la voix devra-t-elle fournir une longue course, avant qu'on puisse faire une nouvelle provision d'air.

Remarquons que nous n'étudions, en ce moment, que la diction ; dans le silence, la parole

(1) L'Abbé Girard.

seule est suspendue, le geste agit encore. Toutes les idées gisent inexprimées dans le silence. Eh bien, à chaque repos qui a une ellipse pour raison d'être, il doit se dégager une idée à travers le geste ; de là, l'expression du silence elliptique, conforme à l'intention de l'auteur, et suggérée par l'interprétation du texte. Et même alors que le silence n'est pas elliptique, il est encore utile à la mimique, en ce qu'il permet au geste de se concevoir, de s'exécuter en partie avant la parole, et de subsister après elle, suivant les règles que nous aurons l'occasion d'énoncer en traitant de la *priorité* et de la *durée* du geste.

C'est par là surtout que se justifie ce mot de Lacordaire : " Le silence est, après la parole, la première puissance du monde."

Tous les silences ne sont pas d'égale durée. Comme il y a, dans l'écriture, des points, des points-virgules, des virgules, il y a, dans la lecture, des pauses, des demi-pauses, des silences, et pour les repos moins prolongés, des demi-silences, et des quarts de silence. Le silence dure d'autant plus longtemps que l'idée énoncée précédemment est plus complète par elle-même, et que sa liaison avec la suivante est moins intime. C'est affaire d'interprétation, de mesure et de discernement.

Donnons maintenant les principales règles à observer dans la distribution des silences.

Ces règles s'appliquent également à la prose et à la poésie. Mais, en disant des vers, il faut tenir compte de l'harmonie qui leur est propre, et tout en groupant les mots d'après le sens, s'appliquer à marquer autant que possible le rythme, à faire sentir le nombre des syllabes, et à dégager la rime. Si les vers sont bien faits, le diseur pourra les construire correctement sans briser le rythme ; mais si les vers sont mauvais, il devra alors sacrifier le rythme à la construction, et en cela il ne fera que suivre le poète, à qui l'auditeur adressera ses reproches, si l'oreille n'est pas satisfaite.

D'ailleurs, les règles du silence ne sont pas absolues ; un lecteur habile jugera bon parfois de les ignorer, parfois de faire d'autres pauses que celles que nous allons indiquer. En général, cependant, on devra se borner à la stricte observation des règles suivantes, et ne s'en écarter qu'avec une extrême prudence.

Deux principes généraux s'appliquent à la distribution des silences en déclamation.

1° Lorsqu'une idée, compréhensible et distincte, est exprimée, elle doit, dans l'esprit de l'auditeur, se graver et se lier à celles qui l'ont précédée ; un silence est alors nécessaire.

2° Quand la parole ne rend pas toute l'idée, un silence doit donner à l'auditeur le temps de compléter le sens.

La place du silence est donc déterminée par l'ellipse et par le repos de la pensée.

De ces deux principes, tirons maintenant quelques conclusions pratiques.

1.—Il faut d'abord observer tous les signes de ponctuation et les indiquer par des pauses ; ils marquent précisément ce que nous cherchons : les ellipses et les repos de la pensée. Ce sont autant d'indications précieuses, qui révèlent la manière de l'écrivain et guident le déclamateur dans l'interprétation d'un morceau.

2.—Toutefois, le diseur ne doit pas se fier aveuglément à son auteur. Trop souvent, la ponctuation est mauvaise, et en la respectant, il risquerait de faire fausse route. Bien souvent aussi, la ponctuation, sans être précisément défectueuse, est insuffisante.

Vauvenargues, parlant des saillies de l'esprit :

Ces transitions soudaines et inattendues causent toujours une grande surprise ; si elles se portent à quelque chose de plaisant, elles excitent à rire ; si à quelque chose de profond, elles étonnent ; si à quelque chose de grand, elles élèvent.

Ces transitions soudaines et inattendues, voilà bien une idée distincte et compréhensible par

elle-même ; cependant, il n'y a pas de virgule après ces mots, notre ponctuation étant trop pauvre pour indiquer tous les silences. Suppléons à son insuffisance, et faisons un quart de silence entre *inattendues* et *causent*. Pareillement, il n'y a point de virgule, et d'après nos règles de ponctuation il ne doit pas y en avoir, entre *si* et *à quelque chose de profond*, entre *si* et *à quelque chose de grand*, et cependant il y a ellipse ; faisons donc, après chacun de ces deux *si*, un demi-silence.

Autre exemple :

Hervé-Basin, mort le 8 janvier 1889, écrivait, dans son journal, à la date du 9 novembre 1888 : " Je suis poursuivi par le désir de faire du bien après ma mort " ; sur quoi, son biographe ajoute :

Il ne se doutait point alors que sa noble ambition trouverait bientôt, hélas ! une satisfaction plus complète.

Grammaticalement, cette phrase est bien ponctuée ; cependant, en la lisant, on est tenté de dire :.... *trouverait bientôt,—hélas ! une satisfaction....* en s'arrêtant après *bientôt*, et en liant *hélas* à *une satisfaction plus complète*. Or il est évident qu'*hélas* se rapporte à *bientôt*, et non à ce qui suit ; dites donc : *bientôt hélas !* tout d'un trait, en détachant ces deux mots du reste de la phrase par deux silences, l'un avant, l'autre après.

3.—Une conjonction prend parfois la place d'une virgule, et alors on fait un silence, comme si la virgule s'y trouvait.

> Ni l'or—ni la grandeur ne nous rendent heureux. (1)
>
> (La Fontaine.)

4.—On fait un quart de silence après le sujet de la phrase, excepté si c'est un pronom personnel, relatif, ou démonstratif.

On en a vu un exemple dans la phrase de Vauvenargues, citée plus haut. En voici un autre :

> L'heure de mes repas—est très problématique.
>
> (F. Coppée.)

5.—Toutefois, si le sujet est court et immédiatement suivi du verbe, il peut être imprudent de les séparer ; on ne doit le faire que si la phrase y gagne en pittoresque et en expression.

> Le coq chantait, le merle sifflait, le tambour battait, le carillon carillonnait, et le moine—ronflait.
>
> (L. Veuillot.)

Dites d'un trait chacun des membres de phrase : *le coq chantait*, etc ; mais arrêtez entre *moine* et *ronflait ;* c'est ce qu'on appelle faire un temps expressif.

(1) Nous indiquons les silences par des tirets.

6.—Quand, après le sujet, se trouve une inversion, faites sans crainte une pause assez prolongée avant les mots mis en inversion.

L'art—des transports de l'âme est un faible interprète.
(ANDRÉ CHÉNIER.)

7.— L'adjectif qualificatif se lie généralement au nom qu'il qualifie ; mais si l'on veut lui donner une importance extraordinaire, il est bon de le faire attendre un peu.

J'ai monté pour vous dire, et d'un cœur véritable,
Que j'ai conçu pour vous une estime—incroyable.
(MOLIÈRE.)

C'est encore là un temps expressif.

8.—Il doit y avoir aussi un silence entre le substantif, et l'adjectif suivi d'un complément déterminatif, ou le participe suivi de son régime.

Il réunit autour de lui des hommes—distingués par leur science et leur vertu.

9.—Le verbe et le complément vont ensemble, si ce n'est dans les cas où le complément a une très grande importance, cause une surprise, fait un coup de théâtre, ou encore lorsqu'il se compose de plusieurs mots.

Robert, fils de Guillaume le Conquérant, errait non loin du camp ennemi, couvert de son armure ; *il* rencontre

un guerrier armé de toutes pièces, l'attaque, le renverse, arrache la visière de son casque pour le frapper d'un coup mortel, et reconnait—son père.

10.—On sépare le régime direct du régime indirect, quand ils se composent de plusieurs mots.

Je le vis s'enfuir, portant toujours sur ses épaules fatigués—le lourd fardeau dont il s'était chargé.

11.—L'incidente, même déterminative, se sépare du reste de la phrase par deux silences, ce qui est généralement indiqué par deux virgules.

La renommée,—qui se plait à répandre dans l'univers les accidents extraordinaires,—va remplir toute l'Europe du récit glorieux de la vie de ce prince et du triste regret de sa mort.

(Fléchier.)

12.—L'adverbe, la locution adverbiale et le complément circonstanciel, qui, le plus souvent, se lient au verbe, sont parfois considérés comme incidentes, et à ce titre sont précédés et suivis d'un silence.

Ce bloc enfariné ne me dit rien qui vaille,
S'écria-t-il—de loin—au général des chats.

(La Fontaine.)

C'est le vieux rat de La Fontaine qui s'adresse ainsi,—mais *de loin !*—au terrible Rodilard ;

c'est un vieux méfiant, qui se tient sur ses gardes, éloigné de l'ennemi, et prêt à prendre la fuite au moindre mouvement du *bloc enfariné.* Une longue incidente n'en dirait pas plus que ces deux mots : *de loin,* bien détachés du reste de la phrase.

13.—On fait généralement une pause légère après une conjonction ou un adverbe, au commencement d'une phrase.

> Enfin—Malherbe vint......
>
> (BOILEAU.)

Mais il ne faudrait pas s'arrêter après *si, et, que,* et autres conjonctions et adverbes qui n'ont qu'une syllabe.

14.—L'adverbe qui sépare la proposition subordonnée de la proposition principale doit être suivi d'un silence.

> Je me souviens toujours—que je vous dois l'empire.
>
> (RACINE.)

15.—Il doit y avoir une pause entre les deux termes d'une comparaison, ou entre deux mots mis en opposition.

Les deux bacheliers de Florian se disputent ; l'un démontre, l'autre distingue ; mais

> Au lieu de s'en tenir aux simples arguments
> D'Aristote—ou de Scot, etc.

Il est clair qu'Aristote est l'auteur favori du bachelier qui démontre, et que celui qui distingue est un disciple de Scot. Ne liez donc pas *Aristote* et *Scot*, mais opposez-les l'un à l'autre en les séparant par un silence.

16.—On sépare aussi deux substantifs mis en apposition.

Saint Pierre—apôtre.

EXERCICE

PHRASES DÉTACHÉES

1.—Je croyais, moi, jugez de ma simplicité,
Que l'on devait rougir de la duplicité.
(DESTOUCHES.)

2.—Tout reconnait ses lois ou brigue son appui.
(BOILEAU.)

3.—L'insecte du combat se retire avec gloire.
(LA FONTAINE.)

4.—La nature envers vous me semble bien injuste.
(IDEM.)

5.—Aussi bien, ce n'est pas la première injustice
Dont la Grèce d'Achille a payé le service.
(RACINE.)

6.—Mes gens à la science aspirent pour vous plaire.
(MOLIÈRE.)

7.—Saint Louis à votre âge était déjà les délices des bons et la terreur des méchants.

(Fénelon.)

8.—Vous dites que vous aimez, et beaucoup de vos frères manquent de pain.

(Lamennais.)

9.—C'est que toujours les ans contiennent quelque [affront.

(V. Hugo.)

10.—Je posai mon fusil sur une pierre grise
Et j'essuyai mon front que vint sécher la brise.

(Lamartine.)

11.—Le monde entier m'oublie et me délaisse.

(Mme Tastu.)

12.—L'un le saisit par l'aile, un autre par le corps,
Un troisième survient et le prend par la tête.

(Florian.)

13.—Le soleil du désert ne luit plus sur ta lance.

(Lamartine.)

14.—Se croire un personnage est fort commun en France.

(La Fontaine.)

15.—Tous les preux étaient morts mais aucun n'avait fui.
Il reste seul debout.

(De Vigny.)

16.—Paris est pour un riche un pays de cocagne.

(Boileau.)

17.—J'ai reposé mon front sur mon fusil sans poudre.

(De Vigny.)

18.—N'ôtez pas le dernier ami à ceux qui vont mourir.

(Saintine.)

19.—Ma fille, va prier ! d'abord, surtout pour celle
Qui berça tant de fois ta couche qui chancelle.

(V. Hugo.)

20.—L'amitié disparait où l'égalité cesse.
(L'ABBÉ AUBERT.)

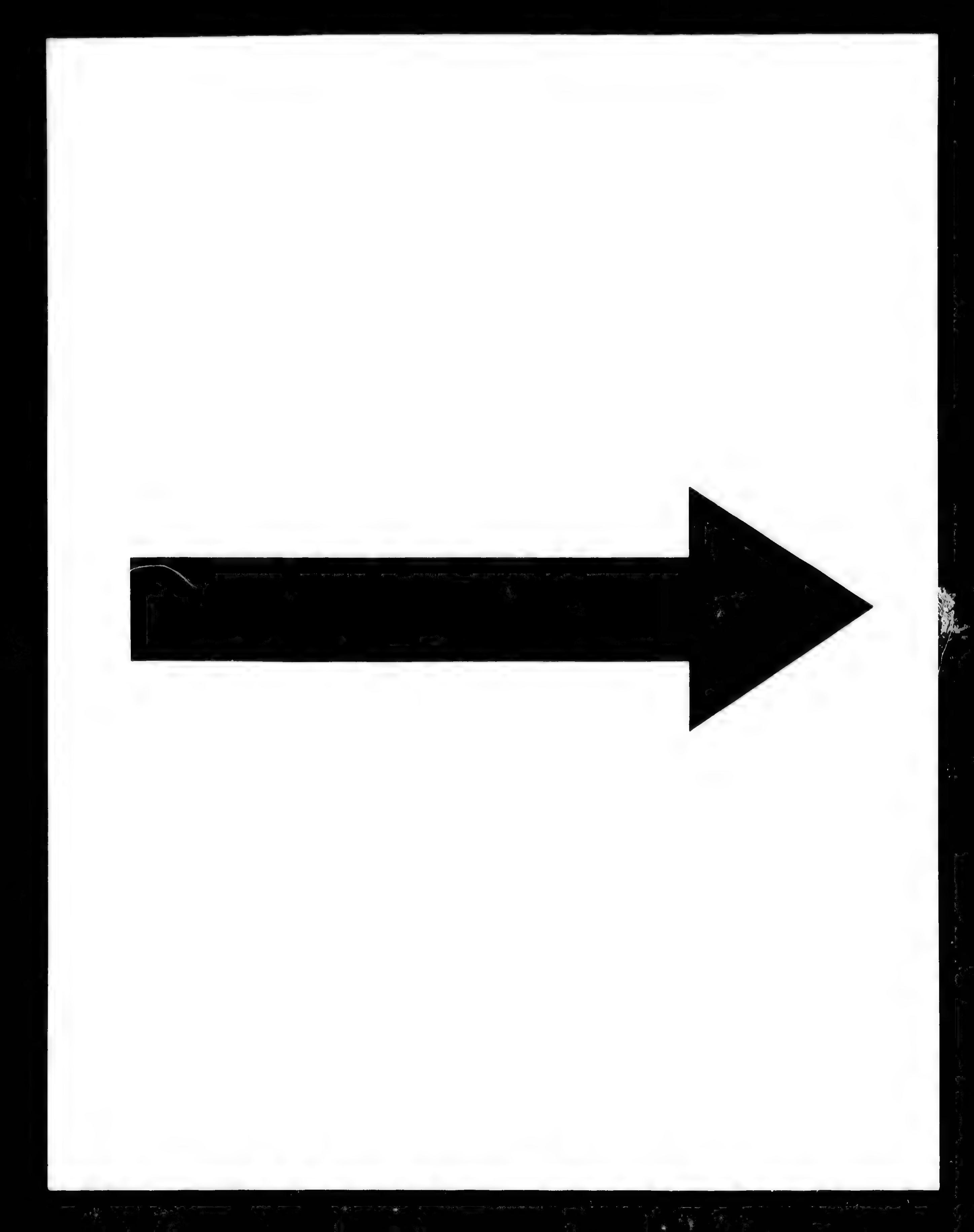
21.—Ainsi dit le renard, et flatteurs d'applaudir.
(LA FONTAINE.)

22.—Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle ?
(RACINE.)

23.—Jnste ciel ! tout mon sang dans mes veines se glace.
(RACINE.)

24.—L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête.
(PASCAL.)

25.—Le vase où meurt cette verveine
D'un coup d'éventail fut fêlé.
(SULLY PRUDHOMME.)



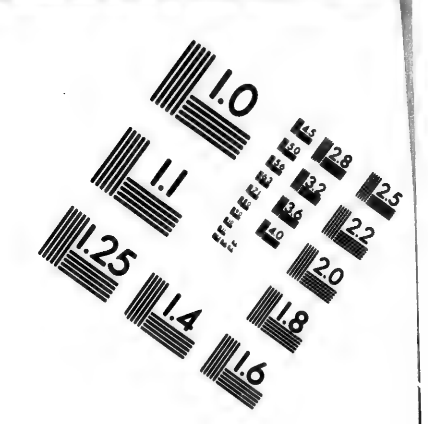
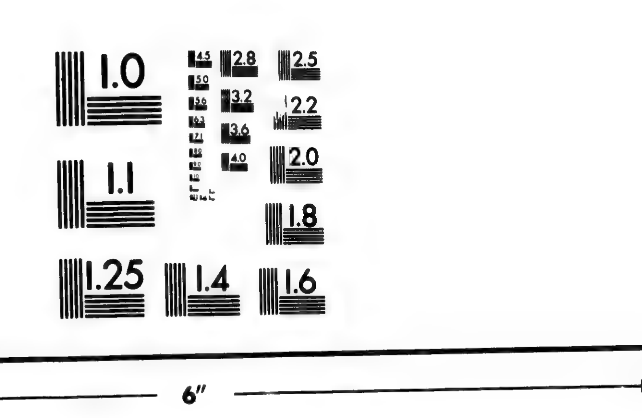
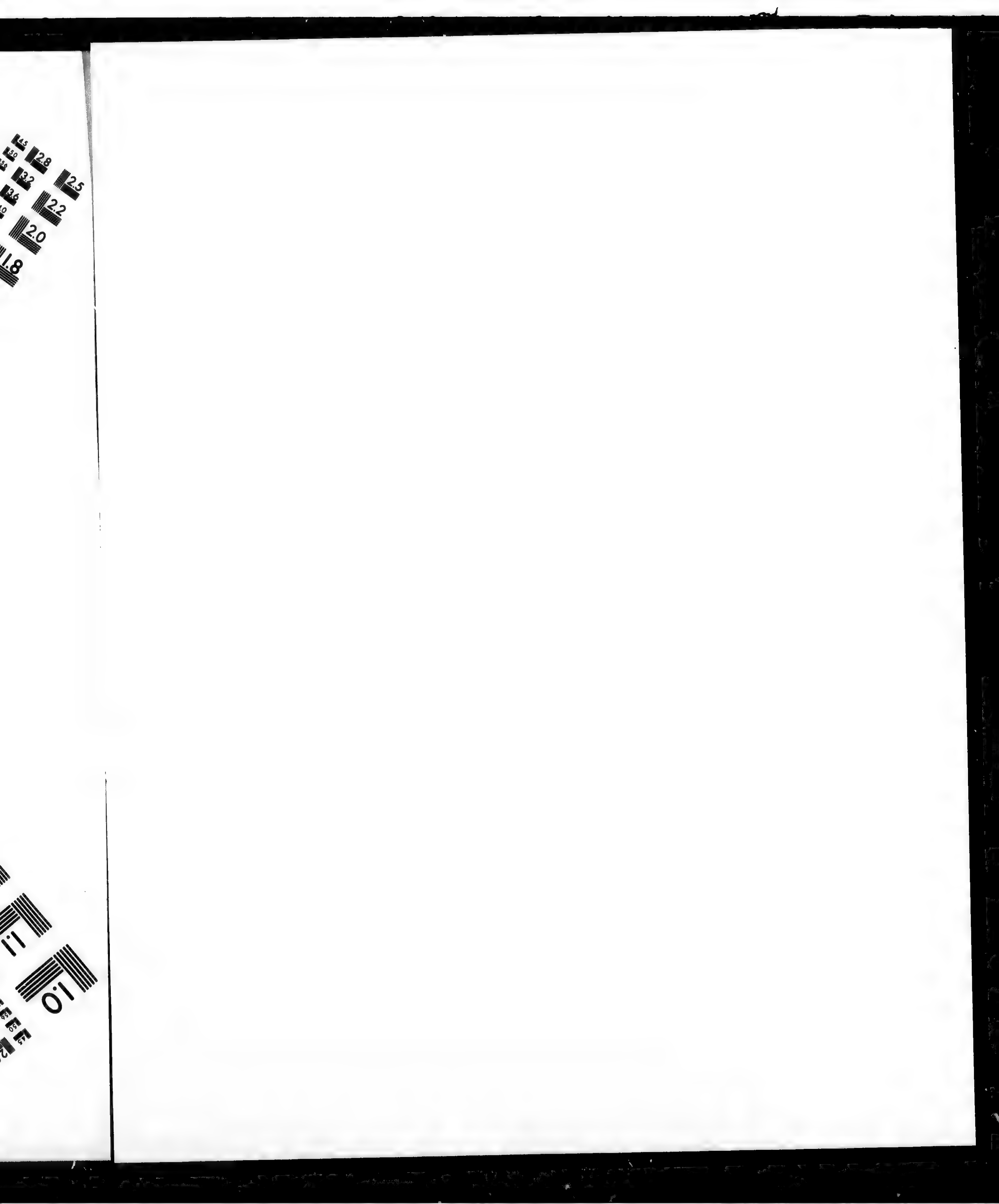


IMAGE EVALUATION TEST TARGET (MT-3)





ARTICLE II

Le mouvement des sons

Le *mouvement des sons*, c'est la lenteur ou la rapidité du débit.

On doit, autant que possible, s'en tenir à un mouvement modéré. Le débit trop lent ennuie et endort ; trop rapide, il embrouille.

Le mouvement varie cependant suivant l'idée, le personnage, et le local.

L'interprétation fait d'abord connaître le degré de rapidité voulu par l'idée, et par l'âge, le caractère, la condition du personnage qui parle. Une action très vive ne doit pas être racontée sans célérité dans le mouvement de la parole ; il ne faut pas faire avec impétuosité le récit d'une marche lente et pénible. Le sentiment n'est jamais précipité ; la passion, plus ardente, demande au contraire de la rapidité dans le débit. Un vieillard ne parle pas avec la vivacité d'un jeune homme ; un homme actif ne traîne pas ses syllabes comme le fait un paresseux ayant sommeil ; un souverain n'a pas le parler turbulent d'un page ; etc., etc.,

etc. Une longue description sera dite lentement ; débitée avec vitesse, elle paraîtrait démesurée.

Quant au local, étudiez-en l'espace et les qualités acoustiques. Dans une grande assemblée, le mouvement sera lent, afin que les sons ne se confondent point avant d'arriver aux derniers rangs de l'auditoire. Il sera normal, dans une réunion intime. Si la résonance est grande, dans la salle où vous parlez,—débit un peu lent, et voix plus faible ; si, au contraire, les qualités acoustiques sont nulles,—mouvement modéré, articulation énergique, et voix forte.... Enfin, chaque local exige du diseur une attention particulière.

La grande affaire est d'être compris. Si votre voix n'est pas forte, ou si le caractère du morceau que vous récitez demande un son faible, il faut tout de même vous faire entendre ; vous y parviendrez par la lenteur de la parole et l'énergie de l'articulation. Il arrive aussi que l'interprétation du texte exige un débit rapide ; alors, parlez plus fort, en articulant plus distinctement.

TITRE DEUXIÈME

DE L'HARMONIE

Nous avons vu comment l'orateur, par une diction correcte, parvient à se faire comprendre. Ce n'est pas là tout l'art de la parole ; ce n'en est que la base.

La voix humaine a encore deux fonctions : *plaire* et *exprimer*. La pensée s'adresse à l'âme ; mais le son, qui la transporte, agit immédiatement sur l'oreille. Avant donc que de chanter par la mélodie de la voix les phénomènes de la vie intellectuelle et morale, il importe d'assurer à l'expression la puissance auxiliaire de l'harmonie, qui saura captiver l'oreille par la séduction physique de la sonorité. Celui dont l'oreille est satisfaite est déjà à demi gagné ; car une voix

harmonieuse attire d'abord des sympathies à celui qui parle.

Mais ici, il faut au lecteur beaucoup de discrétion et de mesure.

Le déclamateur n'étant qu'un interprète, sa personnalité doit s'effacer, disparaître, pour ne laisser voir que l'auteur ; en d'autres termes, la voix et le geste ne sont que des moyens qui servent à parvenir à une fin, mais qui ne doivent pas la faire oublier. Or, on peut considérer le geste au point de vue de l'expression, et au point de vue de la plastique ; de même, dans l'inflexion, on distingue la puissance expressive et l'effet musical. Eh bien, puisque le but de la déclamation est l'expression des idées et des sentiments par la voix et le geste, la forme purement plastique de l'un et la beauté purement musicale de l'autre ne doivent frapper le regard et l'ouïe que pour faire entrer plus profondément dans l'âme l'idée et le sentiment qu'ils sont chargés d'exprimer. Si l'attitude sculpturale du corps, si la modulation musicale de la voix, absorbent, à elles seules, toute l'attention sans profit pour l'expression, le but n'est pas atteint.

Quand nous conversons, nous parlons naturellement, nous rendons exactement notre pensée, parce que le jeu de nos organes a pour fin

principale l'expression, parce que nous ne cherchons à faire des effets de sculpture ou de musique que si l'expression y trouve son avantage. Ainsi doit-il en être du déclamateur. Sa mission est de traduire ; qu'il y applique toutes ses facultés, et ne se permette rien qui détourne à son profit l'attention des auditeurs, sans avantage pour l'œuvre qu'il interprète.

Que dirait-on d'un verre grossissant, qui serait cerclé d'or et orné de tant de pierreries, que l'entomologiste, en son cabinet d'étude, ne pouvant se résoudre à détacher ses regards d'une si belle parure, laisserait dormir ses insectes sans les regarder ? Que dirait-on encore d'une coupe, qui serait enrichie d'ornements si précieux et d'une ciselure si fine, qu'on oublierait, en la voyant, de se désaltérer à son contenu ?.... Le déclamateur est le verre qui approche les idées, il est la coupe qui nous les présente.

Il ne faut donc pas exagérer les effets de voix. D'ailleurs, l'oreille, d'ordinaire si exigeante, est sur ce point plus accommodante : du moment qu'on ne la fatigue pas, elle est satisfaite.

Le secret de ne point fatiguer l'auditoire est bien simple : il suffit de ne se point fatiguer soi-même. " Nous aimons le travail facile pour nous-

mêmes et pour autrui, ou, si l'on veut, nous redoutons l'effort et le spectacle même de l'effort. " (1) C'est en ce sens qu'il faut entendre cette parole de Talma : " Tout artiste qui se fatigue est un artiste médiocre. "

(1) R. P. Longhaye.

CHAPITRE PREMIER

La respiration

La respiration est le jeu des poumons dans la projection de l'air par le larynx.

Voilà bien l'acte le plus naturel et le plus fréquent de la vie. Cependant, la respiration est un art, et pour arriver à bien dire, il faut apprendre à bien respirer.

Faudra-t-il donc, en récitant, respirer autrement qu'on ne le fait d'ordinaire ? Oui, parce que d'ordinaire on respire mal ; on ne met en opération que les muscles de la poitrine ; on prend de petites provisions d'air, qui peuvent bien suffire à la vie, mais ne sauraient soutenir les efforts de l'éloquence. Cette demi-respiration essouffle, fatigue, épuise l'orateur ; bientôt sa voix faiblit, ses inflexions manquent de justesse, sa prononciation de netteté, ses phrases sont coupées, et plus il va, moins il a de puissance, moins il produit d'effet ; heureux, s'il ne finit pas par le *hoquet dramatique*, par ce coup de gorge auquel un acteur malhabile est forcé d'avoir recours pour ressaisir sa respiration

épuisée. Enfin, quand il descend de la tribune, l'orateur qui ne sait pas respirer est exténué, et de son côté, l'auditoire n'en peut plus.

La respiration consiste en deux actes : l'*aspiration*, et l'*expiration.*

Aspirer, c'est attirer l'air dans la poitrine ; *expirer*, c'est le repousser au dehors.

La *suspension* est un repos transitoire qui se fait entre ces deux opérations, soit après l'aspiration, alors que le poumon est plein d'air, soit après l'expiration, quand le poumon est vide.

Chacun des actes de la respiration a un rôle expressif.

L'aspiration se produit plus spécialement dans la douleur, le mensonge, la dissimulation ; la suspension se prolonge d'une façon sensible dans l'hésitation, la réticence, l'inquiétude, l'attente ; enfin, l'expiration marque l'affection, la confiance, la sympathie.

ARTICLE PREMIER

L'aspiration

L'aspiration est l'emmagasinage de l'air dans les poumons. Son rôle est de *charger* les poumons, de remplacer l'air aussitôt que dépensé.

Si l'orateur ne veillait continuellement à ce que les poumons soient toujours bien approvisionnés, il ferait, à la première pause possible, un pénible et bruyant effort d'aspiration, et l'air, se précipitant avec violence dans la poitrine, produirait un son rauque. Ce *coup de pompe* se répéterait de plus en plus fréquemment jusqu'à la fin du discours, qui, grâce à une respiration défectueuse, laisserait chez l'orateur aussi bien que chez l'auditeur, le souvenir d'une tâche fatigante et désagréable. Au contraire, la voix sera d'autant plus forte et plus souple, les inflexions d'autant plus justes, la prononciation d'autant plus claire et plus énergique, l'élocution en général d'autant plus facile et moins fatigante, que la poitrine sera mieux pourvue d'air.

Quand faut-il aspirer ?

Aussi souvent qu'on peut le faire sans nuire aux autres parties de la diction, c'est-à-dire, à toutes les pauses que permet la phraséologie. Le lecteur a parfois à fournir une longue course sans s'arrêter ; il doit s'y préparer, et se pourvoir d'une bonne provision d'air. Lorsque au contraire les silences, comme dans l'émotion, se succèdent à de brefs intervalles, les aspirations peuvent être plus fréquentes et plus courtes.

Remarquons encore qu'on peut aspirer facilement et sans qu'il y paraisse, devant les sons *an, on, un, a, o, e,* quand la bouche est déjà ouverte pour les prononcer. C'est le secret que Talma, à ses débuts, déroba à l'acteur Dorival.

Comment faut-il aspirer ?

Il faut aspirer de la base du poumon, attirer l'air dans la poitrine par l'abaissement du diaphragme. C'est la respiration profonde, la seule utile, la seule possible en déclamation. Pour aspirer ainsi, l'orateur doit se tenir droit sans raideur, la poitrine haute, sans élever les épaules ni les rejeter en arrière. Cette position facilite aussi l'émission de la voix de *medium*, si utile au diseur.

ARTICLE II

L'expiration

L'expiration se produit généralement pendant le discours ; c'est elle qui fait vibrer les cordes vocales et engendre les sons.

Une seule règle gouverne l'expiration : elle ne doit pas dépenser plus d'air que l'aspiration en fournit aux poumons.

Si vous manquez d'air, c'est signe que vous respirez mal ; ou bien votre aspiration est trop pauvre, ou bien votre expiration est trop considérable. Pour se produire, un son exige une certaine quantité d'air expirée avec une certaine force ; donnez-lui ce volume d'air et cette impulsion, rien de plus. Vous entretiendrez ainsi dans vos poumons une réserve d'air qui assouplira votre voix, lui donnera de l'ampleur, et sur laquelle vous pourrez compter pour les passages véhéments et les longues périodes, où vous devrez faire une dépense d'air plus considérable.

C'est encore de la base du poumon que doit se faire l'expiration. Le diaphragme, dont le mouvement descendant a provoqué l'introduction

de l'air dans la poitrine, l'y retient en demeurant stationnaire, puis, s'élevant par degrés, le laisse échapper sous la pression des muscles expirateurs, mais peu à peu, avec économie, suivant les besoins du discours.

EXERCICE

L'HIRONDELLE DU BOUDDHA

Quand son enseignement eut consolé le monde,
Le Bouddha, retiré dans la djongle profonde
Et du seul Nirvâna désormais soucieux,
S'assit pour méditer, les bras levés aux cieux ;
Et, gardant pour toujours cette sainte attitude,
Il vécut dans l'extase et dans la solitude,
Concentrant son esprit sur un rêve sans fin,
Avant d'être absorbé par le Néant divin.
Le temps avait rendu tout maigre et tout débile
Le corps ossifié de l'ascète immobile ;
Les lianes grimpaient sur son torse engourdi,
Que ne réchauffait plus le soleil de midi ;
Et ses yeux sans regard, dans leurs mornes paupières,
Semblaient avoir acquis la dureté des pierres.
Il aurait dû mourir, par la faim consumé ;
Mais les petits oiseaux, dont il était aimé,
Les oiseaux qui chantaient dans les branches fleuries,
Venaient poser des fruits sur ses lèvres flétries.
Et, depuis très longtemps, c'est ainsi que vivait

Le Bouddha vénérable, absolument parfait.
Donc, mille et mille fois, et mille fois encore,
La lune qui blanchit et le soleil qui dore
Les forêts, sur son front tour à tour avaient lui,
Sans que se fût distraite un seul instant en lui
Sa pensée, en un songe immuable perdue,
Lorsque, dans sa main droite, au ciel toujours tendue,
Dans sa main sèche et grise ainsi que du granit,
Une hirondelle vint, un jour, et fit son nid.
L'extase du Bouddha ne parut point troublée
Par cette confiante et fidèle exilée
Qui, franchissant du vol la montagne et la mer,
Des froids climats du nord revenait, chaque hiver,
Et retrouvait toujours son nid chaud et paisible
Dans le creux de la main du rêveur impassible.
A la fin, cependant, elle ne revint plus.
Et, quand les derniers temps furent bien révolus
Du retour des oiseaux que l'exil seul protège,
Lorsque l'Hymalaya se fut couvert de neige,
Et lorsque tout espoir fut perdu, le Bouddha
Détourna lentement la tête ; il regarda
Sa main vide ; et les yeux du divin solitaire,
Qui depuis si longtemps n'avaient rien vu sur terre,
Ses yeux tout éblouis d'immensité, ses yeux
Eteints et fatigués de contempler les cieux,
Ses yeux aux cils brûlés, aux paupières sanglantes,
S'emplirent tout à coup de deux larmes brûlantes ;
Et celui dont l'esprit était resté béant
Devant l'amour du vide et l'espoir du néant,
Et qui fuyait la vie et ne voulait rien d'elle,
Pleura, comme un enfant, la mort d'une hirondelle.

F. Coppée.

CHAPITRE II

La phonétique

L'organe vocal, nous l'avons vu, est un instrument à vent, formé de trois agents :

1° Les *poumons*, qui envoient l'air ;
2° Le *larynx*, qui engendre le son ;
3° La *bouche*, qui modifie le son.

Nous savons comment s'opère la respiration, et le travail de la prononciation nous est connu. Nous étudierons maintenant la voix proprement dite.

ARTICLE PREMIER

Le timbre

Le timbre distingue entre eux les sons de même hauteur et de force égale, donnés par deux voix différentes. Il dépend du nombre et de l'intensité des harmoniques, qui donnent à la voix une richesse plus ou moins grande.

Nous n'en dirons qu'un mot ; car le timbre est un don naturel qui ne s'acquiert point, bien qu'il puisse s'améliorer.

Le timbre est comme le métal de la voix ; un son métallique est net, découpé, sonore, coloré.

On a distingué trois timbres principaux. Le timbre *d'or* a plus de brillant, plus d'éclat ; le timbre *d'argent* a de la douceur, de la légèreté ; le timbre *d'airain* est sombre, profond.

Mais ce sont choses qui ne se décrivent point, et que tout au plus on peut faire saisir par des exemples.

ARTICLE II

Le registre

Si l'on considère le registre, la voix est triple. Il y a la voix de tête, la voix de médium, et la voix de poitrine.

Le médium est le trésor du diseur. " Sans le médium de la voix, dit Molé dans sa *Notice* sur LeKain, point de vérité, point d'illusion, point de talent de premier ordre, point de droit au souvenir de la postérité. Ce serait un peintre qui couvrirait son dessin de couleurs toutes fausses, qu'un acteur qui couvrirait son parler d'une voix factice, prise dans le haut, ou dans le bas de son organe."

La voix de tête et la voix de poitrine, en effet, fatiguent bientôt et l'orateur et l'auditeur. Si l'on en use trop souvent et trop longtemps, la voix de poitrine ne tarde pas à devenir sourde et caverneuse, la voix de tête est bientôt aigre et criarde. Berryer disait avoir perdu une bonne cause, pour avoir plaidé sur un ton de voix trop élevé.

Certains morceaux demandent cependant l'emploi de la voix de tête ou de la voix de poitrine ; mais on aura soin de ne se servir de ces deux

registres qu'avec prudence, et de toujours donner au médium le rôle principal. D'ailleurs, une voix médiane, à laquelle un travail intelligent aura donné de l'étendue, de la force et de la souplesse, saura rendre presque toutes les idées ; car le médium, s'emparant des notes basses et des notes hautes, les fera siennes, les retirera des profondeurs de la poitrine, ou les fera descendre des cavités de la tête, et les couvrira de douceur et de grâce.

Le médium a aussi ses notes *hautes*, *moyennes*, et *basses*. Il peut être utile à l'élève d'en connaître l'expression ; voici une simple nomenclature de divers sentiments ou états d'âme, dont ces notes sont plus particulièrement les interprètes :

Notes hautes.—Exaltation, enthousiasme, élévation, lutte, défi, contestation, réflexion, raisonnement, erreur, douleur physique, étonnement, soupçon, ruse, égoïsme, mauvaise humeur, répulsion, mépris voulu, interrogation inquiète, etc.

Notes moyennes.—Bonheur, innocence, paix, joie, tendresse, affection, expansion, abandon, prostration, hésitation, etc.

Notes basses.—Noblesse, confiance, sympathie, souffrance morale, gravité, tristesse, cérémonie, orgueil, dédain, mépris senti, crainte, horreur, sensualisme, brutalité, véhémence, affirmation, puissance, force, interrogation indifférente, etc.

ARTICLE III

Le volume

Le volume de la voix est la masse de son qu'elle donne sur chaque degré de son étendue.

La voix, par rapport au volume, est ample ou comprimée. La voix frêle, maigre, peut, par l'exercice, acquérir du corps, de l'énergie, de la fermeté ; mais l'appareil phonateur est un instrument délicat, et l'ampleur de la voix se perd, comme le timbre, comme le médium.

L'intensité du son varie suivant l'idée et le local.

C'est au diseur de trouver, dans chaque cas, par une interprétation intelligente du texte, la force de son exigée par l'idée ou le sentiment. Pour certains effets, la voix doit éclater ; alors, si vous parlez dans un local restreint, adoucissez le son, tout en lui donnant le degré d'intensité requis. Parfois, il faut éteindre la voix ; alors, si le local est grand, suppléez à l'insuffisance du volume par l'énergie de l'articulation et la lenteur du débit.

Chaque local demande un degré de puissance de la voix, qui dépend de l'espace et de la

résonance. Si la salle où vous parlez est grande, il vous faudra parler assez fort pour que les sons se propagent jusqu'à son extrémité. Si la salle est petite, au contraire, vous donnerez moins de son ; autrement les vibrations se confondraient. Pour donner au son le degré de force voulu par la grandeur du local, certains orateurs prennent un *point d'audition* vers les deux tiers de la salle, et parlent assez haut pour être entendus par une personne qui serait placée là. Il est plus difficile encore de calculer le volume de la voix qui convient aux propriétés acoustiques du local. Si l'on parle fort, là où la résonance est grande, les sons se confondent et ne produisent qu'un bourdonnement ; si l'on parle bas, là où la résonance est petite, on n'est pas compris davantage. En somme, chaque orateur doit étudier les qualités et les défauts de son local. Il est toujours dangereux de parler dans une salle qu'on ne connaît pas.

Une voix forte est un don précieux ; mais s'en servir prive l'orateur d'avantages importants. Les organes tendus n'ont plus leur habituelle souplesse. Lorsqu'elle donne un son très fort, la voix se refuse à l'inflexion. Aussi, l'articulation énergique et la lenteur du débit doivent, dans une

certaine mesure, aider la voix, pour que celle-ci puisse se donner librement à l'expression.

Une dernière remarque, pour n'avoir pas à y revenir.—Quelle que soit la force du son, il doit être ferme. Certaines voix chevrotantes tremblent sous le son. C'est un défaut, pour le déclamateur comme pour le chanteur. *Tenez le son,* fermement, sans *trémolo.* Un bon diseur doit être maître de sa voix ; il doit la conduire, non pas la laisser vibrer à sa guise.

TITRE TROISIÈME

DE L'EXPRESSION

" Ne laissons rien perdre des ressources de la voix, " dit le P. Longhaye. Or, l'une des ressources de la voix, et des plus importantes, c'est sa puissance d'expression, qui permet au diseur de chanter ses idées et ses sentiments.

La parole est née avant l'écriture ; et celle-ci n'a paru que pour porter au loin, dans l'espace et dans le temps, les œuvres de celle-là. L'écriture, servante de la parole, est incapable de l'exprimer tout entière ; elle n'en est qu'une traduction terne et imparfaite, un souvenir indécis. Eh bien, c'est le rôle de la diction de faire revivre la parole telle qu'elle existait avant d'être enfermée dans la forme écrite, de briser ses liens, d'ouvrir les portes de sa prison, de lui donner de l'air, de lui restituer,

avec la liberté, sa puissance et sa splendeur premières. Il appartient au diseur de chanter, par les inflexions et les mille variations du ton et de l'accentuation, les idées et les sentiments couchés par écrit. Il lui appartient d'y ajouter ces nuances délicates de la pensée, que l'écrivain est forcé de sous-entendre, mais que la flexibilité de la voix peut exprimer.

L'expression fait vivre la parole ; elle est la vérité et la sincérité de la diction. Sans l'expression, toute parole est terne, incolore ; avec le secours de l'expression, la parole atteint son plus haut degré de clarté, de précision, de chaleur, et de force.

C'est ici que notre art devient véritablement intéressant, et les études de diction vraiment une source de jouissances. Il n'est plus question de mécanisme vocal, ni de règles de grammaire. Le tact, l'intelligence et le goût du diseur sont plus précieux que toutes les théories. Aussi, il est impossible, en pareille matière, de formuler des règles précises ; encore est-il bon d'énoncer les principes généraux, que l'expérience et l'observation attentive de la nature ont consacrés, et d'en tenter l'application à des textes appropriés, en faisant la part de l'originalité et de l'inspiration, afin de guider dans leurs recherches les amateurs du bien dire.

CHAPITRE PREMIER

L'interprétation

Posons d'abord une règle, qui fait sourire par sa simplicité apparente, mais qui n'est pas toujours d'une application aussi facile qu'on serait tenté de le croire au premier abord.

Il faut, avant tout, comprendre ce qu'on lit.

" Sous l'enveloppe du style, se cache toujours une pensée ou une idée ; pénétrer profondément cette idée, n'en rien laisser perdre, en démêler les finesses les plus subtiles, en saisir les nuances les plus délicates, rompre, enfin, selon la pittoresque et vigoureuse expression de Rabelais, l'os où l'auteur renferme parfois sa pensée pour en extraire et en sucer toute la moelle, ce n'est pas toujours une besogne aisée. " (1) Et le mérite, non plus, n'en est pas mince : " Comprendre, c'est égaler, " se plaisait à répéter Raphaël.

Si donc vous voulez dire une pièce de vers ou une page de prose vous devrez d'abord la com-

(1) Dupont-Vernon.

prendre. Bien plus, vous devrez la posséder parfaitement dans son ensemble et dans tous ses détails. L'exacte propriété des termes est rare, surtout dans les œuvres de notre temps ; les mots disent bien souvent autre chose que ce que l'auteur a voulu exprimer, et la pensée se dérobe au lecteur qui ne regarde que la surface du texte. Pour dire la plus petite chose littéraire, il vous faudra, avant d'aborder le travail de l'expression et précisément pour rendre ce dernier plus facile et plus fécond, l'analyser, la disséquer, la *fouiller*, et n'avoir de repos ni de cesse que vous n'ayiez découvert le squelette du texte et l'intention qui l'habille. Vous devrez reprendre les raisonnements de l'auteur, passer par les voies qu'il s'est tracées, discerner les endroits où sa parole doit convaincre et ceux où elle doit persuader, reconnaître les routes où l'enthousiasme l'égare, et les régions où la raison le guide ; vous devrez suivre le mouvement de sa pensée, la marche de son esprit à travers les idées, avec ses haltes, ses lenteurs, ses emportements, ses hésitations, ses détours, ses ruses, voire même ses égarements. Chaque idée exprimée, il vous faudra l'approfondir, l'étudier sous toutes ses faces, puis en faire une habituée de votre intelligence, vous la rendre familière et intime, vous l'approprier, vous l'assimiler, et non seulement la connaître et l'aimer, mais aussi avoir

à cœur de la faire connaître et de la faire aimer. Ce n'est pas tout. Vous devrez encore étudier l'auteur lui-même, son caractère, son tempérament, subordonner votre nature à la sienne, vous identifier avec lui, et refaire en quelque sorte, en sa compagnie, l'ouvrage à interpréter. Sans ce travail nécessaire, au lieu de traduire l'auteur, vous le trahiriez, et vous donneriez raison au proverbe italien : *Traduttore, traditore.*

Sans doute, tout cela n'est pas facile ; mais il importe à chacun de s'appliquer à connaître sa capacité, à bien choisir ses morceaux, et à ne point tenter d'entreprises au-dessus de ses forces.

> Ne forcez pas votre talent :
> Vous ne feriez rien avec grâce. (1)

La difficulté augmente encore, quand il s'agit de représenter un personnage de drame, et par conséquent de s'identifier, non plus avec un auteur connu, mais avec un être fantastique, qui n'a jamais existé que dans l'imagination du poète. Et qu'on ne s'y trompe pas ! Les personnages de drame ne se rencontrent pas seulement sur la scène. Qu'est-ce donc que la fable, le monologue, le récit, sinon de petits drames, ayant tous les éléments des pièces de théâtre, l'exposition, l'action et le dénouement ? L'orateur même est,

(1) La Fontaine.

à de certains moments, rien moins qu'un acteur. " L'avocat n'est qu'un comédien qui fait lui-même ses rôles, " disait Patru.

Il faut donc se pénétrer du sentiment de l'auteur, au point de ne plus faire qu'un avec lui ; ce n'est pas le déclamateur qui parle, c'est l'auteur par la bouche du déclamateur. Chaque époque, chaque orateur, chaque écrivain, a sa manière caractéristique, et l'interprète n'a pas le droit d'y substituer la sienne.

On voit déjà quelle serait la témérité de celui qui, sans une grande habileté et beaucoup d'expérience, oserait lire à première vue.—Il est d'ailleurs toujours dangereux de tenter une entreprise, sans en avoir prévu les obstacles.—Stanislas David disait dans ses leçons :

" Le voyageur qui s'aventure dans des sentiers qu'il ne connaît point, court le risque de s'égarer à chaque pas ; là, c'est un ravin qui surprend sa marche ; ici, c'est un rocher qui le force à un détour ; plus loin, c'est un fleuve qu'il faut franchir ; et, au delà, deux chemins entre lesquels il doit faire un choix. Ces embarras, ces obstacles, ces périls sont les mêmes pour le lecteur qui improvise sa lecture ; le pays qu'il parcourt lui est inconnu ; il ne peut pas dire comme Mithridate :

Je sais tous les chemins par où je dois passer.

" Aussi, le travail pénible qui se fait dans son esprit l'empêche d'employer toutes les ressources de sa voix. Souvent, il hésite ; quelquefois, il se trouble ; parfois même, il se reprend ; ses intonations manquent de franchise, sa diction de netteté ; il se traîne quand il devrait marcher, il marche quand il devrait courir."

Plaignons-les donc, ceux qu'une fâcheuse nécessité oblige de lire à haute voix, sans connaître ce qu'ils vont lire. Le lecteur le plus habile, en de telles conditions, atteint difficilement au naturel ; car le naturel, dans l'art, est réfléchi.

L'interprétation est le fondement de toute diction expressive. Seule, elle peut mettre le déclamateur en possession des sentiments qui lui sont nécessaires pour être vrai.

> La vérité, voilà notre premier devoir ;
> Ayons l'air de penser, et non pas de savoir.

Ces deux vers du célèbre Samson contiennent la première règle de l'expression :

> Ayons l'air de penser, et non pas de savoir.

Cela suppose une mémoire imperturbable de la pièce à dire, puis une assimilation tellement parfaite des idées qui y sont exprimées, que l'action en est exactement " conforme à ce que ferait ou devrait faire le personnage dans chacune

des circonstances où l'auteur le fait passer successivement." (1)

" Qu'est-ce donc que le vrai au théâtre ? se demande Jules Janin. C'est la conformité des signes extérieurs, de la voix, de la figure, du mouvement, de l'action, du discours, en un mot de toutes les parties du jeu, avec un modèle idéal, que le poète donne ce modèle, ou que le comédien l'improvise, ou qu'il l'ait d'avance étudié à loisir."

Outre qu'il met le déclamateur en mesure de rendre fidèlement et sincèrement la pensée de l'auteur, le travail de l'interprétation lui fournit encore les moyens de voiler les défauts trop apparents et de faire ressortir les beautés cachées. L'interprète devient alors vraiment le collaborateur de l'écrivain, et par la seule force de son talent, ajoute à la beauté du poème.

Parlant de la part qui revient à l'acteur dans le succès d'une pièce, Coquelin aîné s'exprime ainsi : " Ils sont rares, les chefs-d'œuvre où l'acteur n'a rien ou presque rien à mettre du sien. Bien plus fréquents sont les rôles où l'auteur, de second, de troisième ou d'aucun ordre, laisse à son interprète tout ou presque tout à faire. "

Cette espèce de collaboration après coup de l'artiste à l'œuvre interprétée est un mérite que

(1) Raymond de Sainte-Albine.

les auteurs eux-mêmes se sont plu à lui reconnaître.

L'habitude que prend le déclamateur de fouiller les textes et de les disséquer, lui est aussi très utile au point de vue de la critique littéraire.

Dites, l'un après l'autre, du Bossuet et du Massillon. Avec le premier, vous n'éprouvez aucune difficulté à varier votre débit ; avec le second, au contraire, vous avez besoin de toutes les ressources de l'art pour ne pas tomber dans la monotonie des inflexions. Vous en cherchez la cause, et vous vous apercevez que le style de Bossuet, comme le fait remarquer Legouvé, change de physionomie à chaque période, et que Massillon, avec une langue incomparablement riche, a une incroyable pauvreté de tournures de phrases.

Le vers de Racine nous enchante ; mais voulons-nous nous rendre compte du charme qu'il exerce, lisons-le à haute voix. " Le vers de Racine veut être dit, avant tout, d'une voix sonore et pure, au milieu des plus douces et des plus limpides clartés. C'est une mélodie empreinte de ces accents divins, dont l'oreille, enchantée et ravie, ne veut rien perdre. Les étouffements et même les *hennissements* de la passion ne sont pas permis à qui récite ces beaux vers ; il ne faut pas les jouer, il ne faut pas les dire, il faut les réciter ; si l'oreille

est satisfaite, à la bonne heure, et l'esprit n'a plus rien à demander. " (1) Sans doute, l'expression n'est pas exclue ; intéressons, touchons, c'est bien ; mais si en même temps nous ne charmons pas par l'harmonie de la voix, nous ne rendons pas le vrai Racine, car tel est le caractère spécial de sa poésie, que nous fait découvrir l'analyse détaillée de ses vers.

Corneille nous étonne, mais le secret de sa grandeur nous échappe. Eh bien, lisons-le. " Que les vers de Corneille soient lus d'une voix un peu emphatique, ce style héroïque paraîtra hors nature ; en les lisant avec simplicité, en les abaissant, pour ainsi dire, d'un ton, on rencontre la combinaison du sublime avec le naturel. " (2) *La combinaison du sublime avec le naturel*, tout Corneille est là.

La Fontaine va nous fournir un exemple plus sensible.

Tout le monde connaît la fable *le Lièvre et la Tortue*. Un pari est proposé entre les deux héros ; c'est à qui atteindra, le premier, un certain but, près duquel on met les enjeux. *La tortue part, elle s'évertue, elle se hâte avec lenteur. Le lièvre, cependant, croit qu'il y va de son honneur de partir*

(1) Jules Janin.

(2) Crouslé et Désobry.

tard ; il broute, il se repose, il écoute d'où vient le vent.

....................A la fin, quand il vit
Que l'autre touchait presque au bout de la carrière,
Il partit comme un trait ; mais les élans qu'il fit
Furent vains : la tortue arriva la première.
—Eh bien ! lui cria-t-elle, avais-je pas raison ?
De quoi vous sert votre vitesse ?......

Il y a, dans ces deux derniers vers, une intention du poète qui jette une nouvelle lumière sur toute la fable. Cette intention, inaperçue par la critique ordinaire, est plus facilement découverte par le diseur. Celui-ci, en effet, obligé d'étudier chaque mot en particulier, est arrêté par ce vers :

Eh bien ! *lui cria-t-elle*, avais-je pas raison ?

Legouvé raconte comment Samson, en cherchant à poser une inflexion sur ce vers, fit une véritable trouvaille : " Il y a un mot frappant, un mot caractéristique, un mot qui résume toute la fable et peint toute la victoire de la tortue, et ce mot, c'est : *Eh bien ! lui cria-t-elle*... On ne crie, que quand on est très loin des gens : la tortue était donc très en avant du lièvre, elle l'avait donc battu de plusieurs longueurs de corps. "

Il y a, dans le travail de l'interprétation, deux phases distinctes : *la distribution des mouvements*, et *l'analyse du texte.*

ARTICLE PREMIER

La distribution des mouvements

Le mouvement, c'est l'allure de la pensée, la marche de l'esprit à travers les idées, la course de l'auteur allant vers son but. L'abbé Bourgain l'a défini : " L'art de savoir où l'on va et d'y marcher simplement."

" Dans un ouvrage bien fait, il existe toujours une idée première qui l'a inspiré, et c'est au triomphe de cette idée que doivent tendre tous les développements que l'auteur donne à son travail. S'il ne parvient pas à mettre en relief, pour ainsi dire, la pensée dominante de son livre, il a manqué son but. Ce qui est vrai pour un ouvrage entier, est vrai pour chaque chapitre de cet ouvrage, est vrai pour chaque phrase de chaque chapitre." (1)

Avant tout, le diseur doit s'attacher à connaître cette idée mère de la pièce à dire, le but que l'auteur s'est proposé d'atteindre, l'impression qu'il a voulu produire. C'est le centre vers

(1) Mennechet.

lequel convergeront toutes les parties du discours, la mesure qui réglera le train de la parole, l'image que reflètera le morceau tout entier, la lumière qui éclairera la route du diseur.

Cette connaissance de l'idée qui préside à tout le discours, ne saurait être complète, si le diseur ne se rend compte aussi du caractère particulier de chacun des personnages que l'auteur met en scène, de ses dispositions, de sa condition, du milieu où il parle, et de toutes les circonstances qui peuvent avoir quelque influence sur sa parole.

Soit, par exemple, l'*Andromaque* de Racine ; quelles sont les notes dominantes du caractère de de chaque personnage ?

Andromaque : Simplicité, modestie, modération, douceur, tendresse, noblesse.

Pyrrhus : fierté, héroïsme, impétuosité, ardeur, passion, fougue, enthousiasme.

Oreste : fatalisme, passion sombre et forcenée, mélancolie sinistre, désespérance. Talma résumait le rôle tout entier dans ce vers :

Mon innocence enfin commence à me peser.

Pylade : affection, fidélité, dévouement.

Hermione : hauteur, inconstance, passage subit d'un sentiment à un autre, rage sourde et concentrée.

Les diseurs de fables doivent prendre le plus grand soin de donner à chaque acteur de cette *comédie en cent actes divers*, dieu, homme, ou bête, le caractère que le poète lui a prêté. Taine, dans son livre sur La Fontaine, a noté les principaux caractères que le Bonhomme fait parler en son ouvrage. Ainsi, le lion,—c'est le roi ; le renard,—le courtisan ; l'ours,—le hobereau, le rustre noble ; le loup,—l'aventurier, coureur, voleur, malheureux et méchant ; le singe,—le charlatan des foires ; l'âne,—le sot, têtu, indocile, sourd aux cris, aux coups, aux prières, mais au demeurant bonne créature ; les chèvres,—les dames, gentilles, proprettes, capricieuses, entêtées et vaines ; le mouton,—le peureux, tendre et bon ; le pourceau,—le viveur, l'ami de la bonne chère ; le hibou,—le philosophe, orgueilleux et misanthrope ; le chat,—le fripon, l'hypocrite ; la tortue,—la bonne femme, un peu vaniteuse, mais rusée ; la belette,—l'esprit scélérat ; le lapin,—le gai compère ; la grenouille,—la sotte envieuse ; la fourmi,—l'économe, la parcimonieuse ; etc., etc.

Ces personnifications générales ne suffisent pas au diseur, et dans chaque fable, les personnages doivent être l'objet d'une étude particulière.

Prenons pour exemple la fable *le Loup et le Chien*. Nous sommes en présence de deux personnages du grand siècle, dont les pareils nous sont

connus. Le chien, c'est le valet de grande maison ; le loup, c'est l'aventurier. Chez le premier : vanité creuse, hauteur prétentieuse, aisance, contentement, inconscience de sa propre servitude, ignorance de la liberté. Chez le second : simple ambition de vivre, esprit rusé et soupçonneux, amour de la liberté, horreur de la servitude. Le caractère du chien peut facilement être étudié sur le vif ; que de fois l'on voit *le col du chien pelé !*

Autre exemple.—Dans les *Animaux malades de la peste*, le lion est bien toujours le Roi.

Le *roi* tint conseil....

Mais dans quelles dispositions d'esprit se trouve-t-il alors ? quelle est son intention, en prononçant ce discours à la fois si humble et si hautain ? est-il vraiment sincère et contrit ? ou bien, simule-t-il le repentir ? ou encore, sa confession n'est-elle pas la fanfaronnade du maître, sûr de l'impunité ?.... Répondez à ces questions, avant d'aller plus loin ; car, évidemment, l'aveu sincère du repentir et la cynique vantardise du crime ne parlent pas de même manière.

Il est d'autant plus important de découvrir, avant tout, l'idée d'où découle tout le morceau, et de bien définir les caractères des personnages, qu'on y devra revenir sans cesse dans l'étude des frag-

ments et des mots. Ce premier travail d'interprétation est même absolument nécessaire au lecteur, pour faire une judicieuse distribution des mouvements. Car ce n'est pas tout de savoir où l'on va ; il faut encore connaître le chemin qui y conduit.

Une fois le but d'un morceau trouvé et les caractères des personnages connus, la première chose à faire est de déterminer les phases par lesquelles passe la pensée allant vers ce but, et les diverses émotions qui successivement agitent les personnages, ou mieux " de décomposer le morceau que vous devez dire, en autant de fragments divers que ce morceau vous paraît comporter de mouvements différents. " (1) En effet, le mouvement pousse toute idée en avant. Mais toutes les idées n'agissent pas de la même façon : l'une attaque avec impétuosité, l'autre raisonne avec calme ; celle-ci est ironique, celle-là persuasive ; en voici une toute de colère et de mépris, et cette autre respire la douceur et le respect.... Autant de modes d'action, autant de phases de mouvement. Délimitez bien ces phases dans le discours, faites-en des fragments, et cela, sans souci de la ponctuation, et sans égard au sens apparent et souvent trompeur des mots.

(1) Dupont-Vernon.

Lorsque vous avez ainsi délimité les mouvements, les courants d'idées, étudiez bien chacun de ces fragments du discours, sa façon particulière d'agir sur le cœur et sur l'esprit, l'impression qu'il est destiné à produire, sa liaison avec les autres fragments, et surtout ses rapports avec l'idée principale et le rôle qu'il joue dans la structure générale du morceau. Souvent, en étudiant ainsi un fragment, vous sentirez le besoin d'y faire des subdivisions et d'isoler les uns des autres certains mouvements subordonnés.

Cherchons, comme se sont plu à le faire plusieurs auteurs, à découvrir l'ordonnance générale de ce petit chef-d'œuvre, que Sully-Prudhomme a intitulé les *Yeux*. (1)

Quelle est l'idée mère de cette pièce ? Quelle en est la conclusion, la morale ?

D'habitude, le *poète philosophe* n'aime pas à jongler avec les mots pour ne rien dire. Ici, il a voulu proclamer la croyance à l'immortalité de l'âme. Ses vers sont un plaidoyer contre le matérialisme. L'homme ne meurt pas tout entier ; il a une âme, qui survit à la mort. Voilà l'idée que le poète a traitée en cinq petites strophes. Voyons maintenant quels développements il lui a donnés.

(1) Voir l'exercice, à la fin de cet article.

Les huit premiers vers forment le premier mouvement. Vous posez les décors du drame ; vous énoncez simplement le sujet des réflexions qui suivent. C'est un fragment d'*exposition*.

Faisons ici une parenthèse. Dans les fragments d'exposition, on peut s'appesantir sur le détail, appuyer sur les moindres nuances, faire ressortir toutes les finesses du style. L'action n'étant pas encore engagée, cette parure de la diction ne ralentit pas sa marche. " N'étant pas encore lancés, dit Coquelin aîné, vous pouvez caresser le détail, sans trop vous attarder toutefois, comme le Chaperon Rouge, à cueillir des fleurs en chemin. " Mais une fois l'action engagée, ne vous arrêtez plus aux détails, courez au but, et ne faites sentir que les beautés d'ensemble. " Vous pouvez très bien faire ressortir la poésie du sujet, sans pour cela faire un sort à chaque vers ; des effets répétés fatiguent l'attention et parfois mettent sur une fausse piste." (1)

Revenons à la poésie de Sully-Prudhomme.

Dans les deux premières strophes, vous constatez,simplement, sans emphase, sans émotion, que la nature demeure, alors que l'homme passe.

(1) Coquelin aîné.

Le premier vers de la troisième strophe, qui marche seul, malgré la ponctuation, contient l'énoncé de la proposition à débattre. L'homme descend-il tout entier dans la tombe, oui ou non ?.... Douloureux problème, qui se dresse tout à coup, devant les restes d'un être chéri ! L'exposition est maintenant terminée ; l'action n'est cependant pas encore engagée. Ce vers est à lui seul un fragment, plein d'inquiétude, d'angoisse, et d'interrogation douloureuse. C'est le second mouvement.

Le troisième mouvement commence au vers suivant. C'est l'action, c'est le drame, c'est la lutte. Tout d'abord, un doute affreux vous étreint ; vous lui résistez aussitôt, vous vous révoltez contre ce scepticisme impie, vous raisonnez ; et logiquement, graduellement, la lumière se fait dans votre esprit, la paix dans votre cœur, et le cri de la foi triomphante éclate au dernier vers de la quatrième strophe.

Et alors, dans les quatre derniers vers, la conclusion s'échappe, comme un chant de victoire ou de reconnaissance, très doux, très serein, mais plein d'enthousiasme et d'espoir. C'est le quatrième et dernier mouvement.

Voilà l'ordonnance, le plan, le dessin, l'*architecture intérieure* du morceau. Avec ces points de repère, dont chacun indique un changement de

mouvement, rien n'est plus facile que de trouver les tons divers qui conviennent à chacun des développements. Au contraire, le diseur, qui aurait négligé cette étude préliminaire, ne saurait donner à sa voix une direction sûre ; sa diction serait monotone, et par suite ennuyeuse ; car " l'ordre n'est pas seulement la clarté, il est aussi la progression, c'est-à-dire le mouvement et l'intérêt." (1)

Faisons maintenant la distribution des mouvements, dans la grande scène qui ouvre le cinquième acte de *Cinna.* (2)

Le complot, dont Cinna est l'âme, a été découvert. L'empereur sait tout. Il a fait venir devant lui Cinna, qui croit son secret encore bien gardé. Les voilà seuls, face à face, le conspirateur et le souverain, l'ingrat et le bienfaiteur, et la scène commence.

Avant d'aller plus loin, demandons-nous à quoi veut en venir Auguste. Dans quel but adresse-t-il à Cinna ce long discours ?

D'après quelques commentateurs, Auguste, qui était auparavant l'ami de Cinna, " veut continuer de l'être, il veut seulement le remettre à sa place

(1) Legouvé.

(2) Voir l'exercice, à la fin de l'article II.

et le détourner d'une rechute." (1) Voilà, certes, un beau sentiment, mais un bien mince ressort pour une scène aussi empoignante. Si telles sont les intentions d'Auguste, comment expliquer cette colère sourde, qui va grandissant jusqu'à l'explosion finale, à cette sentence terrible :

> Fais ton arrêt toi-même et choisis tes supplices ?

Comment, si Auguste ne se propose pas tout d'abord de broyer Cinna sous son talon, pourra-t-il, plus tard, à l'heure du pardon sublime qui faisait verser des larmes au grand Condé, s'écrier :

> ....O siècles ! ô mémoire !
> Conservez à jamais ma dernière victoire :
> Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux
> De qui le souvenir puisse aller jusqu'à vous ?

D'après une autre interprétation, Auguste n'est pas disposé à pardonner ; il veut punir. Ce n'est pas une exhortation qu'il se propose de faire, mais une sentence qu'il veut prononcer. Cinna n'est pas un conspirateur qu'on envoie aux bêtes comme un criminel vulgaire ; il n'a pas commis le seul crime de lèse-majesté ; il a aussi péché par ingratitude, et cela demande une punition particulière. Cette punition, c'est le bienfaiteur, le protecteur lui-même, qui seul peut l'infliger ; car,

(1) Palissot.

seul, il a le droit de lui faire les reproches amers que le misérable a mérités.

Auguste en a fait le projet d'avance, il va montrer à Cinna toute la bassesse de son crime et l'accabler sous le poids de son mépris, avant de l'envoyer au supplice. Seulement, afin que le coup qu'il va frapper soit plus fort, il le fait attendre ; il contient, il dissimule sa colère, et prend, au début de la scène, un air impassible et presque indifférent, qui déconcerte et déroute son interlocuteur.

Sans vouloir imposer une interprétation de préférence à l'autre, voilà dans quelles dispositions nous supposerons Auguste, à l'ouverture de cette scène.

Le discours de l'empereur comprend sept mouvements. Le premier mouvement se continue jusqu'à : *Je ne m'en suis vengé....* ; le second, jusqu'à : *Tu t'en souviens....* ; le troisième, jusqu'à : *Tu veux m'assassiner....*(en supprimant l'interruption de Cinna et la réponse d'Auguste) ; le quatrième, jusqu'à : *Quel était ton dessein....* ; le cinquième, jusqu'à : *D'un étrange malheur....* ; le sixième jusqu'à : *J'aime mieux toutefois....*; et le septième jusqu'à : *Parle....*

Premier mouvement.—Pour montrer l'ingratitude de Cinna dans toute sa noirceur, Auguste

veut d'abord rappeler les faveurs sans nombre dont le traître a été l'objet ; et comme les bienfaits sont d'autant plus considérables que celui qui les reçoit en est moins digne, il commence par établir le peu de droit qu'avait Cinna à sa royale protection. Il parle froidement, sans passion, sans amertume ; ce ne sont pas encore des reproches qu'il adresse au conspirateur, ce sont des faits qu'il constate.

Deuxième mouvement.—Cinna avait mérité la haine d'Auguste ; Auguste, pour se venger, l'a comblé de biens ; énumération détaillée, mais calme. Le calme de l'empereur est terrible ; il fait pressentir l'orage, prêt à éclater.

Troisième mouvement.—Comment Cinna a-t-il répondu à tant de faveurs ? La réponse à cette question est un coup de foudre : c'est la mise en accusation du coupable.

> Cinna, tu t'en souviens, et veux m'assassiner.

Mais Cinna se récrie :

> Moi, Seigneur ! moi, que j'eusse une âme si traîtresse !
> Qu'un si lâche dessein......

Auguste l'interrompt, presque railleur, lui impose silence, et poursuit.

Quatrième mouvement. — L'accusé a voulu nier. Ce mensonge ne peut le sauver ; l'empereur

connait tous les détails du complot tramé dans l'ombre contre lui. Il connaît le lieu, l'heure, le jour, le signal de l'attentat projeté, toutes les dispositions prises par les conjurés, et jusqu'à leurs noms. Cinna se tait, atterré.

Cinquième mouvement.—L'acte d'accusation est dressé, la preuve est faite. L'exécution commence. Quel était le but de cette conspiration ? Cinna prétendra peut-être que son ambition était d'affranchir son pays d'un pouvoir monarchique...... Non, l'amour de la patrie ne saurait couvrir sa trahison, et son dessein était de monter lui-même au trône, après avoir abattu son maître.

Sixième mouvement.—Alors, se déchaîne le courroux, si longtemps contenu de l'empereur outragé. Quel est donc celui qui prétend pouvoir soutenir ce grand fardeau de l'empire romain, dont lui, Auguste, connaît bien le poids écrasant ? Quels sont ses travaux, ses vertus, ses qualités, ses titres ?.... Ce n'est qu'un vulgaire aventurier, tiré du néant par la main toute-puissante du maître de Rome, mais qui retombera infailliblement dans son abjection première, le jour où lui sera refusée la protection impériale.

Septième mouvement.—Si Cinna jouissait par lui-même de quelque estime, et si son origine lui permettait d'aspirer au trône, son ambition en paraîtrait moins démesurée. Mais non, la conspi-

ration eût-elle réussi, les Romains n'auraient accordé au conspirateur que leur mépris.

Tel est le plan de ce discours, où Corneille " a surpassé Sénèque le Philosophe, comme dans les *Horaces*, il a été plus nerveux que Tite-Live." (1)

Cette distribution des mouvements permet à l'acteur d'orienter sa diction, de varier son débit, et de soutenir l'intérêt jusqu'à la fin.

Ce premier travail s'impose au déclamateur, dans l'interprétation d'un morceau. Qu'il apprenne d'abord où il va, et quelles routes il doit suivre.

De cette étude, dépend tout le succès de ses efforts ; car " c'est le mouvement qui décide de l'effet d'un discours, " dit l'abbé Bourgain, et Coquelin : " Le mouvement, voilà la grande loi, la loi impérieuse de la poésie récitée."

(1) Voltaire.

EXERCICE

ATHALIE, A. IV, SC. 3.

JOAD, JOAS.

JOAD.

O mon fils, de ce nom j'ose encor vous nommer,
Souffrez cette tendresse, et pardonnez aux larmes
Que m'arrachent pour vous de trop justes alarmes ;
Loin du trône nourri, de ce fatal honneur,
Hélas ! vous ignorez le charme empoisonneur ;
De l'absolu pouvoir vous ignorez l'ivresse,
Et des lâches flatteurs la voix enchanteresse.
Bientôt ils vous diront que les plus saintes lois,
Maîtresses du vil peuple, obéissent aux rois ;
Qu'un roi n'a d'autre frein que sa volonté même ;
Qu'il doit immoler tout à sa grandeur suprême ;
Qu'aux larmes, au travail, le peuple est condamné,
Et d'un sceptre de fer veut être gouverné ;
Que, s'il n'est opprimé, tôt ou tard il opprime.
Ainsi, de piège en piège, et d'abîme en abîme,
Corrompant de vos mœurs l'aimable pureté,
Ils vous feront enfin haïr la vérité,
Vous peindront la vertu sous une affreuse image.
Hélas ! ils ont des rois égaré le plus sage.
Promettez sur ce livre, et devant ces témoins,

Que Dieu fera toujours le premier de vos soins,
Que, sévère aux méchants, et des bons le refuge,
Entre le pauvre et vous vous prendrez Dieu pour juge,
Vous souvenant, mon fils, que, caché sous ce lin,
Comme eux vous fûtes pauvre, et comme eux orphelin.

RACINE.

LES YEUX

Bleus ou noirs, tous aimés, tous beaux,
Des yeux sans nombre ont vu l'aurore ;
Ils dorment au fond des tombeaux,
Et le soleil se lève encore.

Les nuits, plus douces que les jours,
Ont enchanté des yeux sans nombre ;
Les étoiles brillent toujours,
Et les yeux se sont remplis d'ombre.

Oh ! qu'ils aient perdu le regard ?......
Non, non, cela n'est pas possible ;
Ils se sont tournés quelque part,
Vers ce qu'on nomme l'invisible ;

Et comme les astres penchants
Nous quittent, mais au ciel demeurent,
Les prunelles ont leurs couchants,
Mais il n'est pas vrai qu'elles meurent !

Bleus ou noirs, tous aimés, tous beaux,
Ouverts à quelque immense aurore,
De l'autre côté des tombeaux,
Les yeux qu'on ferme voient encore.

SULLY-PRUDHOMME.

ARTICLE II

L'analyse du texte

L'étude du mouvement nous a révélé le but que se propose l'auteur, et l'ordre dans lequel il a jugé convenable de grouper ses idées. Il nous reste à connaître chaque idée en particulier et l'arrangement des mots qui l'expriment, ou encore " à suivre pas à pas la pensée de l'écrivain et à nous initier aux secrets de son style. " (1)

Cette analyse n'est pas grammaticale, mais littéraire.

Une seule règle s'y applique : chercher l'intention de l'auteur, *sans tenir compte du sens apparent des mots.*

Les mots sont souvent trompeurs. Les meilleurs écrivains disent souvent moins, pour faire entendre plus, et ce serait méconnaître leurs intentions que de les prendre.... au mot.

A preuve, *le Loup et le Chien* de La Fontaine.

(1) Stanislas David.

Un loup n'avait que les os et la peau,
Tant les chiens faisaient bonne garde.
Ce loup rencontre un dogue aussi puissant que beau,
Gras, poli, qui s'était fourvoyé par mégarde.

Que lisons-nous, à la suite de ce début ? Ces deux petits vers :

L'attaquer, le mettre en quartiers,
Sire Loup l'eût fait *volontiers ;*

c'est-à-dire, le loup eût consenti à le faire, n'eût pas eu d'objection à le faire, l'eût fait *volontiers*. Et maintenant, qu'entendront les oreilles, si le diseur fait son devoir ?

L'attaquer, le mettre en quartiers,
Sire Loup l'eût fait *volontiers !*

c'est-à-dire, du meilleur gré du monde, avec le plus grand appétit, avec une rage de bête féroce affamée !—Et c'est évidemment là ce qu'a voulu dire La Fontaine.

Autre exemple.

Dans les *Yeux* de Sully-Prudhomme, nous lisons ces deux vers :

Oh ! qu'ils aient perdu le regard ?..
Non, non, cela n'est pas possible.

Ces deux *non* ont-ils même sens ? est-ce là une répétition de remplissage ? une vulgaire cheville ?.. Loin de là ! Le premier *non* n'est pas ce qu'il paraît

être ; gardez-vous bien d'en faire une négation : ce serait un contresens. Rappelez-vous ce que nous avons dit du fragment auquel appartient ce vers : c'est une lutte intérieure, où l'esprit s'élève d'un doute affreux à la certitude de la foi. Si, tout d'abord, vous niez avec force que les yeux aient perdu le regard, il n'y a plus de lutte possible, partant plus d'intérêt ; il vaudrait mieux retrancher deux strophes entières ; car, à quoi bon discuter, quand on est déjà en possession de la vérité ? Vous êtes au premier degré de cette progression, qui va du scepticisme à la foi : doutez donc, soyez sceptique, et n'allez point détruire tout l'ordre du morceau, en proclamant, dès le début, votre croyance. Dites le premier *non*, comme s'il y avait : *Peut-être ;* et le second, comme vous diriez : *Je voudrais bien qu'il n'en soit pas ainsi.* Puis, secouez le doute qui vous étreint : *Cela n'est pas possible !* Et ainsi, par degrés, vous atteindrez le sommet de la gradation :

Mais il n'est pas vrai qu'elles meurent.

C'est, d'ailleurs, pour l'interprète, comme un devoir professionnel de toujours donner raison à son auteur. Nous l'avons vu, le diseur doit se mettre à la place de l'écrivain, penser, agir et parler comme lui. Si ce dernier a des faiblesses,

il n'appartient pas au diseur de l'en accuser ; au contraire, sa mission est de le défendre. Avec les écrivains médiocres, il faut sans doute user de beaucoup de prudence, et ne point torturer leurs discours, pour leur faire dire des choses auxquelles ils n'ont pas songé. Il est certains défauts qui ne se voilent point. En s'efforçant de les dissimuler par une interprétation subtile, on les ferait paraître d'avantage. Dans ces cas, où le remède serait pire que le mal, acceptons les négligences pour ce qu'elles sont, sans chercher à les couvrir d'intentions invraisemblables. Mais lorsque, chez les bons auteurs, chez les écrivains de premier ordre, nous pensons avoir découvert une faute, ne nous pressons point de nous prononcer. Nous ne sommes que trop portés à critiquer des textes, où une étude plus attentive nous ferait découvrir peut-être quelques beautés.

Le discours d'Auguste à Cinna (1) se termine par cet hémistiche :

Parle, parle, il est temps.

Voilà encore une répétition. Serait-ce une négligence ?.... Corneille, paraît-il, n'en est pas exempt. Ne prononçons pas trop vite, cependant, le *quandoque dormitat ;* le poète a peut-être raison.

(1) Voir l'exercice, à la fin de cet article.

Il y a un instant, quand Auguste a accusé Cinna d'avoir voulu l'assassiner, le traître s'est récrié, malgré la défense de l'empereur, qui lui avait demandé de *tenir sa langue captive.* N'est-il pas raisonnable de penser que maintenant, après l'écrasant réquisitoire qu'il vient d'entendre, Cinna, loin d'essayer à se justifier, se tait, *plus par confusion que par obéissance*? et ne peut-on supposer qu'Auguste lui dit une deuxième fois de parler, parce qu'il ne parle pas ?...... " *Parle,*" lui dit d'abord froidement l'empereur ; et, comme le malheureux se tait toujours : " Eh bien, tu ne dis rien ? Le temps est venu maintenant de te défendre, si tu le peux ; tu te récriais tantôt avec indignation ; *parle* donc maintenant ".... Oh ! quelles belles intonations de voix à trouver, pour dire ce seul hémistiche !

Les œuvres du XVIIe siècle, et particulièrement les *Fables* de La Fontaine, fourmillent de ces effets cachés, que l'interprétation va dénicher dans les replis du vers.

Dans les *Animaux malades de la peste,* l'âne fait sa confession :

J'ai tondu de ce pré *la largeur de ma langue.*

Il y a, dans ce vers, non seulement un aveu, mais encore une excuse : ce pauvre baudet, il en a tondu si peu ! Songez donc, seulement *la largeur*

de sa langue ! Il faut toute la méchanceté du loup pour trouver là matière à procès.

Cet âne, en vérité, est bien habile. Ecoutez-le plaider les circonstances atténuantes :

> .... J'ai souvenance
> Qu'*en un pré de moines* passant,
> La faim, l'occasion, l'herbe tendre, et, je pense,
> Quelque diable aussi me poussant, ...

Pourquoi un *pré de moines ?* Eh ! simplement parce que Maître Aliboron est quelque peu frondeur ; il estime qu'on peut, sans pécher, voler les gens d'église ; et, comme c'est un pré de moines qu'il a tondu, il a soin de le mentionner, en commençant sa confession, espérant par là prévenir les juges en sa faveur.

Dans la même fable, le renard s'écrie :

> Et quant au berger, l'on peut dire
> Qu'il était digne de tous maux,
> Etant de ces gens-là, qui sur les animaux
> Se font un chimérique empire.

Sans doute, la principale intention de Maître Renard est de pallier le plus gros péché de Messire le Lion. Mais il y met beaucoup de véhémence ; il se réjouit étrangement de la mort du berger ; il me parait avoir de la rancune contre ce bon gardeur de troupeau.... Je le soupçonne d'avoir rôdé vainement autour des

moutons ; peut-être même a-t-il à venger quelques coups de bâton. Cette circonstance me sera précieuse, quand je voudrai rendre par la voix les sentiments intimes de ce renard.

Ces exemples n'offrent pas de grandes difficultés d'interprétation. Elles suffisent cependant à démontrer l'importance du travail analytique que nous recommandons.

On peut faire subir à son interprétation, une espèce d'épreuve.

En effet, une phrase n'a pas le même sens, détachée, ou enchâssée dans un texte. Or, la phrase que vous avez à dire fait partie d'un morceau, qui forme un tout ; de plus, elle appartient à l'un des fragments que vous avez délimités, en faisant la distribution des mouvements. Eh bien, étudiez cette phrase à la lumière de l'idée qui a inspiré tout le discours, et demandez-vous : 1° Si, avec le sens que vous lui attribuez, elle est propre à servir l'intention générale de l'auteur ; et 2° si elle est bien dans le ton du fragment qui la renferme. Si la phrase ne semble pas entrer dans le mouvement, c'est signe que votre interprétation pèche par quelque point ; cherchez autre chose.

Analysez donc, fouillez le texte, considérez-le sous toutes ses faces, et ne laissez rien dans l'ombre.

EXERCICE

CINNA, A. V, SC. I.

AUGUSTE, CINNA.

AUGUSTE.

Tu vois le jour, Cinna ; mais ceux dont tu le tiens
Furent les ennemis de mon père, et les miens :
Au milieu de leur camp tu reçus la naissance ;
Et lorsque après leur mort, tu vins en ma puissance,
Leur haine enracinée au milieu de ton sein
T'avait mis contre moi les armes à la main.
Tu fus mon ennemi même avant que de naître,
Et tu le fus encor quand tu me pus connaître ;
Et l'inclination jamais n'a démenti
Ce sang, qui t'avait fait du contraire parti :
Autant que tu l'as pu, les effets l'ont suivie.
Je ne m'en suis vengé qu'en te donnant la vie ;
Je te fis prisonnier pour te combler de biens ;
Ma cour fut ta prison, mes faveurs tes liens ;
Je te restituai d'abord ton patrimoine ;
Je t'enrichis après des dépouilles d'Antoine,
Et tu sais que depuis, à chaque occasion,
Je suis tombé pour toi dans la profusion.
Toutes les dignités que tu m'as demandées,
Je te les ai sur l'heure et sans peine accordées ;

Je t'ai préféré même à ceux dont les parents
Ont jadis dans mon camp tenu les premiers rangs,
A ceux qui de leur sang m'ont acheté l'empire,
Et qui m'ont conservé le jour que je respire ;
De la façon, enfin, qu'avec toi j'ai vécu,
Les vainqueurs sont jaloux du bonheur du vaincu.
Quand le ciel me voulut, en rappelant Mécène,
Après tant de faveurs montrer un peu de haine,
Je te donnai sa place en ce triste accident,
Et te fis, après lui, mon plus cher confident.
Aujourd'hui même encor, mon âme irrésolue
Me pressant de quitter ma puissance absolue,
De Maxime et de toi j'ai pris les seuls avis,
Et ce sont, malgré lui, les tiens que j'ai suivis.
Bien plus, ce même jour, je te donne Emilie,
Le digne objet des vœux de toute l'Italie,
Et qu'ont mise si haut mon amour et mes soins,
Qu'en te couronnant roi je t'aurais donné moins.
Tu t'en souviens, Cinna ; tant d'heur et tant de gloire
Ne peuvent pas sitôt sortir de ta mémoire ;
Mais, ce qu'on ne pourrait jamais s'imaginer,
Cinna, tu t'en souviens, et veux m'assassiner.

CINNA.

Moi, seigneur ! moi, que j'eusse une âme si traîtresse,
Qu'un si lâche dessein . . . . . .

AUGUSTE.

Tu tiens mal ta promesse ;
Sieds-toi ; je n'ai pas dit encor ce que je veux ;
Tu te justifieras après, si tu le peux.
Ecoute cependant, et tiens mieux ta parole.

Tu veux m'assassiner demain, au Capitole,
Pendant le sacrifice, et ta main pour signal
Me doit, au lieu d'encens, donner le coup fatal ;
La moitié de tes gens doit occuper la porte,
L'autre moitié te suivre et te prêter main-forte.
Ai-je de bons avis, ou de mauvais soupçons ?
De tous ces meurtriers te dirai-je les noms ?
Procule, Glabrion, Virginian, Rutile,
Marcel, Plaute, Lénas, Pompone, Albin, Icile,
Maxime, qu'après toi j'avais le plus aimé ;
Le reste ne vaut pas l'honneur d'être nommé ;
Un tas d'hommes perdus de dettes et de crimes,
Que pressent de mes lois les ordres légitimes,
Et qui, désespérant de les plus éviter,
Si tout n'est renversé, ne sauraient subsister.
Tu te tais maintenant et gardes le silence,
Plus par confusion que par obéissance.
Quel était ton dessein, et que prétendais-tu,
Après m'avoir au temple à tes pieds abattu ?
Affranchir ton pays d'un pouvoir monarchique ?
Si j'ai bien entendu tantôt ta politique,
Son salut désormais dépend d'un souverain,
Qui pour tout conserver tienne tout en sa main :
Et si sa liberté te faisait entreprendre,
Tu ne m'eusses jamais empêché de la rendre ;
Tu l'aurais acceptée au nom de tout l'Etat,
Sans vouloir l'acquérir par un assassinat.
Quel était donc ton but ? d'y régner en ma place ?
D'un étrange malheur son destin le menace,
Si pour monter au trône et lui donner la loi
Tu ne trouves dans Rome autre obstacle que moi ;
Si jusques à ce point son sort est déplorable,
Que tu sois après moi le plus considérable,

Et que ce grand fardeau de l'empire romain
Ne puisse, après ma mort, tomber mieux qu'en ta main.
Apprends à te connaître, et descends en toi-même.
On t'honore dans Rome, on te courtise, on t'aime,
Chacun tremble sous toi, chacun t'offre des vœux,
Ta fortune est bien haut, tu peux ce que tu veux ;
Mais tu ferais pitié même à ceux qu'elle irrite,
Si je t'abandonnais à ton peu de mérite.
Ose me démentir, dis-moi ce que tu vaux ;
Conte-moi tes vertus, tes glorieux travaux,
Les rares qualités par où tu m'as dû plaire,
Et tout ce qui t'élève au-dessus du vulgaire.
Ma faveur fait ta gloire, et ton pouvoir en vient ;
Elle seule t'élève, et seule te soutient ;
C'est elle qu'on adore, et non pas ta personne ;
Tu n'as crédit ni rang qu'autant qu'elle t'en donne ;
Et pour te faire choir, je n'aurais aujourd'hui
Qu'à retirer la main qui seule est ton appui.
J'aime mieux toutefois céder à ton envie ;
Règne, si tu le peux, aux dépens de ma vie ;
Mais oses-tu penser que les Serviliens,
Les Cosses, les Métels, les Pauls, les Fabiens,
Et tant d'autres enfin de qui les grands courages
Des héros de leur sang sont les vives images,
Quittent le noble orgueil d'un sang si généreux
Jusqu'à pouvoir souffrir que tu règnes sur eux ?
Parle, parle, il est temps.

CORNEILLE.

CHAPITRE II

La mélodie

La parole est un chant.

Les modulations de la voix dans la déclamation peuvent être notées, comme on écrit un morceau de musique. Ainsi, Delsarte, qui avait de l'oreille et de l'observation, avait remarqué que la quiétude s'exprime par la *quarte*. " L'enfant joyeux d'être monté sur une table et qui appelle sa mère pour qu'elle l'admire, s'élève à la *quarte*, disait-il ; si sa joie est plus vive, à la *sixte* ; si petite mère est moins contente qu'il ne le veut, il monte à la *tierce mineure*, pour caractériser l'inquiétude qu'il éprouve."

C'est donc une erreur de dire d'un homme qui ne lit pas bien : *Il chante.* On devrait dire plutôt : *Il chante mal.* Car toute phrase parlée comprend une phrase musicale, dans laquelle on peut reconnaître les sept notes de la gamme.

> L'oreille heureuse et juste en sent la différence. (1)

La mélodie, en déclamation, est cette modulation de la voix, composée d'une suite de sons

(1) Voltaire.

appréciables, qui précise et renforce l'idée ou le sentiment exprimé par la parole articulée.

La première qualité du chant, c'est le naturel.

Dans ses études, le déclamateur semble s'éloigner du naturel ; mais c'est pour y revenir plus sûrement. Car le naturel est le fruit d'un travail opiniâtre et constant.

Nous pourrions enregistrer, ici, les témoignages des plus grands artistes. Talma " calculait tous ses effets et ne laissait rien au hasard." Le comédien Garrick ne se fiait pas à " cette inspiration qu'attend une médiocrité paresseuse." L'acteur Dupuis, remarquable par la vérité de son jeu, répondait à M. Ricquier, qui le complimentait : " Je n'arrive à parler ainsi que par l'étude de chaque pensée, de chaque phrase ; je ne dis pas un mot, dont je n'aie étudié la valeur."

Il en est, d'ailleurs, de la déclamation comme des autres arts : il y faut travailler beaucoup, pour que le travail ne paraisse point.

Le naturel, voilà donc le but de nos efforts. Mais il y a naturel et naturel. Le naturel n'est pas le même chez un empereur que chez un paysan ; la colère n'est pas naturelle de la même façon que la douceur ; le naturel de Don Juan est bien différent du naturel d'Harpagon. Parler à une foule avec les inflexions profondes de la conversation, ne serait pas naturel ; car les

inflexions sont plus ou moins profondes, suivant le degré d'intimité des relations qui existent entre celui qui parle et celui qui écoute.

Aussi, n'est-il pas absolument vrai de dire qu'on doit réciter comme on parle. On doit réciter comme on parlerait dans les circonstances imaginées par l'auteur. Car le naturel dépend de la situation, de l'idée, du sentiment, du tempérament, non pas du diseur lui-même, mais de l'auteur et des personnages qu'il met en scène. Et, comme le déclamateur éprouve toujours une certaine difficulté à faire naître en son âme des mouvements qui lui sont étrangers, s'il veut malgré tout être naturel et vrai, il lui faut avoir recours aux préceptes de l'art.

L'art, c'est le naturel en doctrine érigé. (1)

Une pensée, les mots qui l'expriment, le personnage qui l'énonce, et la fin qu'il se propose étant donnés, trouver les notes sur lesquelles doivent se chanter les paroles : c'est ce que nous allons faire maintenant.

La mélodie se compose de trois éléments : *le ton*, *l'inflexion*, et *l'accent tonique*.

Le *ton*, c'est le fond du tableau, clair ou sombre ; l'*inflexion*, c'est le dessin et le coloris ; l'*accent tonique*, c'est le relief, la perspective.

(1) Samson.

ARTICLE PREMIER

Le ton

Le ton n'est pas encore l'expression des idées dans leurs nuances délicates et variées. C'est plutôt une indication large et générale des sentiments qui dominent dans le discours ou dans quelque partie du discours ; c'est l'expression du caractère d'un morceau ou d'un fragment.

La gaîté et la tristesse, l'enthousiasme et le raisonnement, la crainte et la confiance, l'admiration et le mépris, le sarcasme et la pitié, le récit et la description, seront évidemment revêtus de tons différents. Il y a autant de degrés et de nuances, dans le ton, que de mouvements et d'émotions, dans l'âme. " Il y a une voix pour la colère, une pour la compassion, une pour la crainte, pour la souffrance, pour l'ironie, et pour la joie." (1)

Chaque morceau veut être dit sur un ton particulier, qui varie suivant le caractère de l'écrivain,

(1) Cicéron.

la fin qu'il se propose, les sentiments qu'il exprime, et les personnages qu'il fait parler.

Le travail auquel nous nous sommes livrés, en faisant la distribution des mouvements, nous a fourni ces divers éléments.

Ainsi, dans la scène de *Cinna* que nous avons étudiée, Auguste, empereur, et en quelque sorte justicier, sera noble, ferme et sévère.

Vous avez à lire un de ces portraits pleins d'humour, où La Bruyère a semé les traits plaisants et les descriptions piquantes : que votre ton soit fin, gai et ironique.

L'*Acaste* du *Misanthrope* aura le ton léger et prétentieux du fat doublé d'un sot.

Dans le rôle d'*Harpagon*, votre ton sera dur, brutal, bourru, et dans certaines scènes, plutôt hypocrite et cauteleux.

N'oublions pas que nous ne nous sommes point bornés à étudier le morceau dans son ensemble ; nous l'avons en outre divisé en fragments, fixant, ici et là, des points de repère, qui marquent des changements de mouvement. Aussi, dans le corps même du morceau, le ton devra varier, suivant les divers mouvements qui s'y rencontrent. Mais, quelques nuances que prenne le ton, il gardera toujours le caractère général, le *diapason*, que demande le morceau considéré dans son ensemble.

Relisez encore le discours d'Auguste. Dans le premier et le second mouvements, le ton est calme, impassible, presque froid ; dans l'accusation, la voix est brève, contenue, amère ; dans le quatrième mouvement, le ton devient plus pressant, plus vif ; dans le cinquième, il est ironique ; et dans les deux derniers fragments, il est véhément et méprisant. Mais, partout, le ton garde son caractère de noblesse et de fermeté.

Joad, couronnant Joas (1), sera tour à tour affectueux, grave, prophétique, et solennel ; il couvrira cependant toutes ses inflexions du ton d'autorité qui convient au grand prêtre, et du ton de respect qu'on prend en face d'un roi.

Dans le *Naufragé* de François Coppée, le diseur devra s'attendrir à de certains passages, et garder même alors le ton rude, brusque et un peu insouciant du loup de mer.

Ainsi donc, un discours, un morceau de littérature, un rôle, sera récité sur un ton général, qui tiendra dans ses bornes le ton de chaque fragment ; et celui-ci donnera la note aux inflexions des phrases, lesquelles, à leur tour, détermineront l'accentuation des mots de valeur, comme nous le verrons plus loin.

(1) Page 127.

EXERCICE

LE PETIT NOMBRE DES ÉLUS

Je m'arrête à vous, mes frères, qui êtes ici assemblés. Je ne parle plus du reste des hommes. Je vous regarde comme si vous étiez seuls sur la terre : et voici la pensée qui m'occupe et qui m'épouvante. Je suppose que c'est ici votre dernière heure et la fin de l'univers ; que les cieux vont s'ouvrir sur vos têtes ; que Jésus-Christ va paraître dans sa gloire au milieu de ce temple, et que vous n'y êtes assemblés que pour l'attendre, comme des criminels tremblants, à qui l'on va prononcer, ou une sentence de grâce, ou un arrêt de mort éternelle. Car vous avez beau vous flatter, vous mourrez tels que vous êtes aujourd'hui. Tous ces désirs de changement qui vous amusent, vous amuseront jusqu'au lit de la mort : c'est l'expérience de tous les siècles. Tout ce que vous trouverez alors en vous de nouveau, sera peut-être un compte un peu plus grand que celui que vous auriez aujourd'hui à rendre ; et sur ce que vous seriez, si l'on venait vous juger dans ce moment, vous pouvez presque décider de ce qui vous arrivera au sortir de la vie. Or, je vous le demande, et je vous le demande frappé de terreur, ne séparant pas en ce point mon sort du vôtre, et me mettant dans la disposition où je souhaite que vous entriez. Je vous demande donc : Si Jésus-Christ paraissait dans ce temple, au milieu de cette assemblée, la plus

auguste de l'univers, pour nous juger, pour faire le terrible discernement des boucs et des brebis, croyez-vous que le plus grand nombre de tout ce que nous sommes ici fût placé à la droite ? Croyez-vous que les choses, du moins, fussent égales ? Croyez-vous qu'il s'y trouvât seulement dix justes, que le Seigneur ne put trouver autrefois en cinq villes tout entières ? Je vous le demande. Vous l'ignorez, et je l'ignore moi-même. Vous seul, ô mon Dieu ! connaissez ceux qui vous appartiennent. Mais si nous ne connaissons pas ceux qui lui appartiennent, nous savons, du moins, que les pécheurs ne lui appartiennent pas. Or, qui sont les fidèles ici assemblés ? Les titres et les dignités ne doivent être comptés pour rien : vous en serez dépouillés devant Jésus-Christ. Qui sont-ils ? Beaucoup de pécheurs qui ne veulent pas se convertir ; encore plus qui le voudraient, mais qui diffèrent leur conversion ; plusieurs autres qui ne se convertissent jamais que pour retomber ; enfin un grand nombre qui croient n'avoir pas besoin de conversion : voilà le parti des réprouvés. Retranchez ces quatre sortes de pécheurs de cette assemblée sainte : car ils en seront retranchés au grand jour. Paraissez maintenant, Justes. Où êtes-vous ? Restes d'Israël, passez à la droite! Froment de Jésus-Christ, démêlez-vous de cette paille destinée au feu ! O Dieu, où sont vos élus ? Et que reste-t-il pour votre partage ?

MASSILLON.

ARTICLE II

Les inflexions

L'inflexion est une modification intentionnelle du son, capable d'exprimer les nuances les plus délicates de la pensée et les émotions les plus variées.

Nous avons appris à réciter un morceau tout entier sur le ton qui lui convient ; il nous reste à apprendre à chanter chaque phrase sur l'inflexion qui lui est propre.

C'est ici surtout qu'on doit ne tenir aucun compte du sens exact des termes, pour se préoccuper uniquement de l'intention. Il n'y a, pour traduire une pensée, un sentiment, avec les circonstances particulières que l'interprétation indique, qu'une seule inflexion juste. Les mots importent peu. La phrase pourra changer ; si l'intention reste la même, l'inflexion ne changera pas. Elle variera en profondeur, suivant les situations différentes, mais ce sera toujours l'inflexion qu'on emploierait pour exprimer cette pensée, pour manifester ce sentiment, en termes familiers.

Cette inflexion juste et naturelle, comment la découvrir ?

Parfois,—c'est plutôt *rarement* que nous devrions dire,—il suffira d'être pénétré de son sujet pour donner, sans étude, l'inflexion juste.

Quand l'inflexion ne se présente pas avec autant de docilité, on a recours au *commentaire*. Jetez dans le texte, à titre de commentaire, un mot, une exclamation, une phrase courte, qui précise le sens, peigne la situation avec des couleurs plus vives, et présente les choses sous un aspect plus familier ; dans la plupart des cas, l'inflexion juste s'adaptera d'elle-même à la phrase, ainsi commentée et prononcée à voix haute.

Si un simple commentaire ne vous suggère pas les notes voulues, traduisez la phrase entière en langage vulgaire. Vous savez l'idée première du morceau, le caractère du fragment, et la pensée de la phrase. Eh bien, rendez-vous maître de cette pensée, et, l'ayant, pour ainsi dire, façonnée au moule du fragment dont elle fait partie, exprimez-la dans les termes familiers que vous emploieriez pour la dire si elle était réellement vôtre : vous donnerez sans effort l'inflexion juste. Notez bien cette phrase musicale dans ses modulations les plus délicates, et transportez-la sur la phrase à dire, en l'ennoblissant, en allongeant les notes, s'il en est besoin, pour en couvrir tous les mots. Vous

aurez trouvé l'expression vraie, naturelle, qui se dérobait à vos recherches.

Quand deux phrases auront été ainsi revêtues d'intonations de voix appropriées, liez-les ensemble: préparez la seconde par la cadence de la première.

Et que toutes vos inflexions soient bien dans le ton ! Si l'une d'elles s'en écarte, elle déroute l'attention de l'auditeur.

Nous avons déjà dit que les phrases incidentes doivent être détachées, et, en quelque sorte, mises hors texte, par deux silences ; ajoutons qu'elles doivent aussi être dites sur un ton de voix différent, généralement plus bas. De plus, l'incidente qui n'est pas intimement liée à la phrase principale, et qui, par elle-même, a un sens complet, veut être traduite par une intonation spéciale ; c'est une inflexion dans l'inflexion. D'autant moins profonde et moins accentuée que l'idée a moins d'importance, l'inflexion incidente est généralement discrète et s'introduit dans l'inflexion principale, sans détourner à son profit une attention qui ne lui est point due. Mais, lorsque la phrase incidente renferme un développement important, un trait, un mot heureux, une pensée brillante, ou encore lorsqu'elle éclaire la situation ou précise le sens et la portée de la phrase principale, le devoir de l'interprète est de la faire ressortir et de lui donner, dans le chant,

la valeur que l'auteur a voulu lui attribuer dans le discours. Il en est de même pour la plupart des incidentes qui se rencontrent dans les fragments d'exposition ; elles sont destinées à préciser les circonstances de lieux et de personnes ; et puisque c'est là le rôle de l'exposition dans l'ordonnance d'une pièce, il ne faut pas craindre de s'y arrêter et de les faire valoir. Du reste, quelle que soit leur importance, les phrases incidentes sont toujours une richesse pour le diseur ; elles lui permettent de varier agréablement ses accords, et de reposer l'oreille, qu'une diction trop chargée finirait par fatiguer.

Montrons maintenant, par quelques exemples, comment on peut, à l'aide des moyens que nous avons indiqués, trouver une inflexion.

1.—*Le Chat et le vieux Rat.* (LA FONTAINE.)

Rodilard, enfariné, s'est blotti dans une huche ouverte. Les souris accourent, sans méfiance. Un vieux rat se tient à l'écart.

> Ce bloc enfariné ne me dit rien qui vaille,
> S'écria-t-il de loin au général des chats.

Après " s'écria-t-il, " faites une pause légère, et dites :.... " *Oh ! mais, sans approcher !....*" et vous aurez l'inflexion juste pour les mots " de loin ".

2.—*Le Cochon, la Chèvre et le Mouton.* (La Fontaine.)

Dom Pourceau, qu'on mène à la foire, jette des cris perçants. On le réprimande :

> Regarde ce mouton ; a-t-il dit un seul mot ?
> Il est sage.—Il est un sot,
> Repartit le cochon.

Ici encore, commentez le texte : " *Il est sage, dites-vous ? Allons donc !* Il est un sot ! " L'inflexion naturelle se pose d'elle-même sur : " Il est un sot."

3.—*Le Naufragé.* (François Coppée.)

C'est le vieux Jean Goello qui parle à ses pilotins :

> Dieu,—nous y croyons tous ; en mer, il le faut bien.—

Cette incidente, pourtant assez simple et assez familière, vous ne la direz bien que si vous y ajoutez quelques mots : " Dieu,. . . . *ah !* nous y croyons tous, *nous autres, marins ; car,* en mer, *voyez-vous, il n'y a pas à dire,* il le faut bien ! "

4.—*Le Naufragé.* (F. Coppée.)

Le vieux matelot continue, parlant de son chien :

> Traité comme moi-même, il vivait dans les transes ;
> Et nous fûmes bientôt de vieilles connaissances.

Dites ces deux vers, comme s'il y avait : " *Le pauvre chien était* traité comme moi-même ; *alors, vous pouvez bien penser qu*'il vivait dans les transes ; et, *comme on se rapproche quand on souffre ensemble, naturellement*, nous fûmes bientôt de vieilles connaissances. "

5.—*Les Femmes savantes*. (MOLIÈRE.)

TRISSOTIN.

Aux ballades surtout vous êtes admirable.

VADIUS.

Et dans les bouts-rimés je vous trouve adorable.

Après " admirable, " ajoutez : " *croyez-moi, je suis sincère* " ; et avant " adorable, " prenez le temps de penser : .... " *Comment dirai-je ?* " .... Vous aurez la note juste.

6.—*Les Femmes savantes*. (MOLIÈRE.)

Les deux personnages ont changé de ton. Vadius renvoie Trissotin à l'Auteur des satires :

... Jamais dans ses vers il ne te laisse en paix,
Et l'on t'y voit partout être en but à ses traits.

TRISSOTIN.

C'est par là que j'y tiens un rang plus honorable.

Avant de dire ce dernier vers, mettez bien dans votre pensée ces mots : " *Mais certainement, et je m'en vante !* "

7.—*L'Hirondelle du Bouddha.* (F. Coppée.)

Et quand les derniers temps furent bien révolus
Du retour des oiseaux que l'exil seul protège....

Posez sur ces deux vers, mais en la prolongeant, l'inflexion que vous emploieriez pour dire : " *Quand il fut bien sûr qu'elle ne reviendrait plus.*"

8.—*Cinna.* (Corneille.)

Ma faveur fait ta gloire, et ton pouvoir en vient.

Mettez dans la bouche d'Auguste un discours comme celui-ci : " *Tu te crois tout-puissant ? Mais, imprudent, songe donc que c'est moi, moi seul, qui fais ta gloire, et que par toi-même tu n'es rien !* "

Notez bien l'inflexion que vous aurez donnée sur cette phrase, et adaptez-la au vers de Corneille.

9.—*Britannicus.* (Racine.)

Néron a promis de se réconcilier avec son frère. Survient Narcisse, son mauvais génie, qui veut l'en dissuader :

Je me garderai bien de vous en détourner,
Seigneur. Mais il s'est vu tantôt emprisonner ;
Cette offense en son cœur sera longtemps nouvelle.

Ce dernier vers est un avertissement, presque une menace. Dites à haute voix : " *Vous l'avez offensé ; prenez garde : il ne l'oubliera pas et voudra s'en venger.* " Vous aurez l'inflexion qui convient à l'insinuation perfide de Narcisse.

On le voit, cette recherche de l'inflexion a pour base l'interprétation. Mais, quelque habile qu'il soit à découvrir dans une phrase l'intention de l'auteur, le déclamateur verra encore l'inflexion lui échapper, si son oreille n'est pas habituée à saisir les intonations les plus diverses, et sa voix à les reproduire avec fidélité.

Observez, écoutez parler les autres, écoutez-vous parler vous-mêmes. Ecoutez parler surtout les enfants, qui ignorent encore le vice de l'affectation, et les gens du peuple, qui n'ont point faussé le chant de leur rude parole par l'habitude de la dissimulation ou de la contrainte. Observez : il y a des leçons utiles à prendre, là où il ne paraît y avoir rien que de vulgaire. La conversation d'un ouvrier pourra vous mettre sur la piste d'une intonation, qui ne sera pas déplacée dans une scène de Racine ; l'expression de la douleur la plus profonde vous sera peut-être suggérée par le cri de l'enfant dont le jouet est brisé.

Notez les inflexions que vous entendez ; étudiez-les ; cherchez à les reproduire, à les varier, à les nuancer, suivant des situations différentes que vous imaginerez.

Une autre méthode,—et c'en est une excellente,—pour se préparer à la recherche des inflexions,

c'est de s'exercer à donner sur un mot, une exclamation, une phrase, autant d'inflexions que le mot, l'exclamation, ou la phrase peut comporter d'intentions différentes. Il y a certains mots, comme *oui, non, eh bien*, etc, qui sont susceptibles des acceptions les plus variées ; sur chacun d'eux, on peut donner toute une série d'intonations. De ce genre, sont les " ah ! ah ! " de Monsieur de Pourceaugnac, en réponse aux compliments du fourbe Sbrigani.

Voici quelques petites phrases, sur chacune desquelles on pourra faire cet exercice.

1.—Au contraire !
2.—Allons donc !
3 —Par exemple !
4.—Je vous en prie.
5.—Le pauvre homme !
6.—Avez-vous bien compris ?
7.—Il est joli, ce petit chien. (1)
8.—Je vous ai dit que je ne voulais pas.
9.—Je ne vous ai pas dit que je ne voulais pas.
10.—Ni l'or ni la grandeur ne nous rendent heureux.
11.—La raison du plus fort est toujours la meilleure.

On ne tardera pas à sentir les bons effets de ce travail : la voix en sera plus souple, l'oreille plus sûre, le ton plus vrai, les inflexions plus naturelles.

(1) D'après Delsarte, il y a 675 manières de dire cette phrase.

EXERCICE

PHRASES DÉTACHÉES

1.—L'homme est un apprenti, la douleur est son maître,
Et nul ne se connaît tant qu'il n'a pas souffert.

(MUSSET.)

2.—On peut satisfaire à l'Eglise sans subir les peines publiques qu'elle imposait autrefois : on ne peut satisfaire à Dieu sans lui en offrir de particulières, qui les égalent et qui en soient une juste compensation.

(MASSILLON.)

3.—Ah ! monsieur, les huissiers sont de terribles gens.

(MOLIÈRE.)

4.—L'on n'écrit que pour être entendu ; mais il faut du moins, en écrivant, faire entendre de belles choses.

(LA BRUYÈRE.)

5.—Si l'on faisait une sérieuse attention à tout ce qui se dit de froid, de vain, et de puéril, dans les entretiens ordinaires, l'on aurait honte de parler ou d'écouter.

(IDEM.)

6.—Vous êtes un ingrat, vous le fûtes toujours.

(RACINE.)

7.—J'ai monté pour vous dire, et d'un cœur véritable,
Que j'ai conçu pour vous une estime incroyable.

(MOLIÈRE.)

8.—Lorsque vous peignez les héros, vous faites ce que vous voulez ; mais lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature.

(IDEM.)

9,—Juste ciel ! tout mon sang dans mes veines se glace.

(RACINE.)

10.— Le corbeau, honteux et confus,
Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus.

(LA FONTAINE.)

11.—Il faut autant qu'on peut obliger tout le monde.

(IDEM.)

12.—L'homme n'est qu'un roseau le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant.

(PASCAL.)

13.—Et monté sur le faîte, il aspire à descendre.

(CORNEILLE.)

14.—Monsieur, où courez-vous ? C'est vous mettre en [danger,
Et vous boitez tout bas.

(RACINE.)

15.—Mais accordons aux fols amateurs du siècle que ce qu'ils aiment est considérable : combien dure cette félicité ?

(BOSSUET.

ARTICLE III

L'accentuation

" Dans toute phrase bien faite, l'écrivain, s'il est habile, a certainement placé un mot sur lequel tout l'artifice de son style tend à appeler l'attention du lecteur, parce que ce mot exprime le plus fortement sa pensée. C'est le point visuel du tableau, auquel toutes les lignes se rapportent : c'est la clef de voûte, d'où dépend toute la solidité de l'édifice. Eh bien ! que doit faire le lecteur qui veut traduire par les inflexions de sa voix la pensée de l'écrivain ? Il doit mettre tous ses soins à donner au mot principal, dans sa diction, la même importance que l'écrivain lui a donnée dans son style."

Ce passage de Mennechet renferme toute la théorie de l'accentuation.

En effet, les mots d'une phrase n'ont pas tous une égale importance. Il en est un, surtout, que l'auteur a voulu mettre en évidence, et que le diseur, interprète fidèle, doit placer au premier rang ; c'est le mot de force, le *mot de valeur*.

Que ce soit un verbe, un substantif, un adjectif un adverbe, ou même un article, le mot de valeur est toujours le mot qui donne à la phrase toute sa force, et sans lequel elle n'aurait plus la même portée ; ou mieux, c'est le mot qui, en précisant le sens de la phrase, la fait entrer dans le mouvement général du discours.

Dans la pièce de vers de Victor Hugo, intitulée *Oceano Nox*, le poète nous dit, avec une tristesse amère, combien vite sont oubliés " les marins sombrés dans les nuits noires " :

On s'entretient de vous *parfois* dans les veillées ;
Maint joyeux cercle, assis sur des ancres rouillées,
Mêle encor *quelque temps* vos noms, d'ombre couverts,
Aux rires, aux chants, etc.

Les mots de valeur sont *parfois* et *quelque temps*, parce que ces mots font voir précisément le peu de cas qu'on fait de ceux qui ne sont plus.

Dans le mouvement suivant, le poète ajoute, s'adressant toujours aux marins naufragés :

Seules, durant ces nuits où l'orage est vainqueur,
Vos veuves au front blanc, lasses de vous attendre,
Parlent encore de vous, en remuant la cendre
De leur foyer et de leur cœur.

Ici, le mot de valeur est *parlent*, et il sera accentué de façon à faire comprendre que le

souvenir des morts est vivace dans le cœur de ces pauvres femmes et ne s'éteindra que lorsque " la tombe aura fermé leur paupière. "

Si l'écrivain a voulu, par le rapprochement de deux idées dissemblables, produire un effet, le lecteur devra mettre en lumière les *mots d'opposition*, parce que ces mots font ressortir davantage le contraste dont on veut tirer profit.

Il est *sage*.—Il est un *sot*.
(LA FONTAINE.)

Sage et *sot*, mots d'opposition, sont les mots de valeur.

Quand une fois on a établi quels sont tous les mots de valeur d'un morceau, il faut distribuer l'importance sur ces mots avec mesure et proportion, dresser une *échelle des valeurs*, en mettant à la tête le mot qui rappelle davantage l'idée mère de la pièce. Autour de chaque mot prépondérant, les autres mots de la phrase se groupent et s'échelonnent, suivant le rôle plus ou moins important que l'écrivain a assigné à chacun d'eux.

Ainsi, tous les mots qui marquent une gradation sont importants, mais le terme final est le mot de valeur proprement dit.

Un *souffle*, une OMBRE, un **RIEN**, ***TOUT*** lui donnait la [fièvre.
(LA FONTAINE.)

Si vous mettez un degré sur *souffle*, vous en mettrez deux sur *ombre*, trois sur *rien*, quatre sur *tout*.

La valeur des mots se marque par l'accent tonique.

L'accent tonique, dans le sens que nous lui donnons ici, c'est la note musicale, c'est-à-dire, la note dominante et la plus particulièrement expressive, la modulation la plus profonde et la plus accentuée de l'inflexion.

Cette note doit porter sur le mot de valeur, en appuyant surtout sur la syllabe forte du mot. Les autres notes sont plus ou moins accentuées, selon l'importance des mots qu'elles accompagnent.

L'accent tonique lui-même n'a pas toujours la même énergie ; il est plus ou moins prononcé, suivant le degré de valeur de l'idée.

Dans une phrase bien faite, la note musicale se place d'elle-même sur le mot de valeur ; mais, souvent, le diseur doit remédier à une construction défectueuse de la phrase par un déplacement de toutes les notes, afin de poser sur chaque terme celle qui lui convient, tout en gardant l'inflexion intacte dans ses proportions et sa mélodie. C'est là une supériorité de notre art sur celui du chanteur, à qui il n'est pas permis de changer l'ordonnance de la phrase musicale, quand le compositeur, par erreur ou maladresse, n'en a pas

posé la note dominante sur la syllabe accentuée du mot de valeur.

Cherchons maintenant quelques mots de valeur.

1.—*Maximes.* (LA ROCHEFOUCAULD.)

La faiblesse est le *seul* défaut qu'on ne puisse corriger.

L'intention de cette maxime n'est-elle pas que *tous* les défauts peuvent se corriger, à l'exception *d'un seul*, la faiblesse ? Appuyons donc sur le mot *seul* ; c'est le mot de valeur.

2.—*Pensées.* (PASCAL.)

Car, enfin, qu'est-ce que *l'homme* dans la *nature ?* Un *néant* à l'égard de l'*infini*, un *tout* à l'égard du *néant*, un *milieu* entre *rien* et *tout* ...... S'il se *vante*, je l'*abaisse ;* s'il *s'abaisse*, je le *vante*, et je le contredis toujours, jusqu'à ce qu'il *comprenne* qu'il est un monstre *incompréhensible*.

Tous les mots soulignés sont des mots d'opposition, et par conséquent des mots de valeur.

3.—*Le Misanthrope.* (MOLIÈRE.)

Morbleu ! c'est une chose *indigne*, LACHE, INFAME,
De s'abaisser ainsi jusqu'à trahir son âme.

Indigne, lâche, infâme : termes de gradation, mots de valeur, dont le dernier a le plus de force.

4.—*Les Femmes savantes.* (MOLIÈRE.)

Quand sur une personne on prétend se régler,
C'est par ses *beaux* côtés qu'il lui faut ressembler.

Beaux est le mot principal. On ne saurait changer ce mot sans changer en même temps le sens de toute la phrase.

5.—*Don Juan.* (MOLIÈRE.)

A dire vrai, nous nous incommodons étrangement *l'un et l'autre.*

On serait tenté de poser l'accent tonique sur *étrangement ;* ce serait une faute. Don Louis n'est pas plus satisfait de la conduite de son fils, que ce dernier n'est content de la présence de son père, voilà l'idée de cette phrase ; la suite le fait voir assez clairement : " Si vous êtes las de me voir, je suis bien las aussi de vos déportements." Appuyons donc sur *l'un et l'autre.*

6.—*Britannicus.* (RACINE.)

Il saura que ma main lui devait présenter
Un poison que *votre* ordre avait fait apprêter.

Narcisse veut persuader à Néron que sa clémence envers son frère serait non seulement inutile, mais dangereuse. " Britannicus, dit-il, apprendra que vous-même aviez donné l'ordre fatal ; il ne se vengera pas sur moi, qui ne suis qu'un instrument, mais sur vous, qui êtes le maître." Cette menace

fera d'autant plus d'effet sur l'esprit de Néron, que Narcisse accentuera d'avantage le mot *votre.*

7.—*Discours à l'Académie.* (LA BRUYÈRE.)

Nommez, messieurs, *une* vertu qui ne soit pas la sienne.

C'est de Bossuet qu'il est question. Accentuez *une*, pour faire entendre que l'Aigle de Meaux a toutes les qualités, et qu'on en chercherait en vain *une* seule qu'il n'ait point. *Une* est le mot de valeur.

EXERCICE

PHRASES DÉTACHÉES

1.—Borné dans sa nature, infini dans ses vœux,
L'homme est un dieu tombé, qui se souvient des [cieux.
(LAMARTINE.)

2.—Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis.
(CORNEILLE.)

3.—Les dieux, ces parvenus, règnent, et seuls debout,
Composent leur grandeur de la chute de tout.
(V. HUGO.)

4.—Quelle mâle gaieté, si triste et si profonde,
Que lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer.
(MUSSET.)

5.—Les esprits forts savent-ils qu'on les appelle ainsi par ironie ? (LA BRUYÈRE.)

6.—Il est rare qu'un homme puissant, quand il est artiste, favorise les bons artistes. (VOLTAIRE.)

7.—Un lion décrépit, goutteux, n'en pouvant plus,
Voulait qu'on trouvât remède à la vieillesse.
(LA FONTAINE.)

8.—J'offense justement un injuste pouvoir.
(ROTROU.)

9.—La façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne.
(CORNEILLE.)

10.— La mort ne surprend pas le sage :
Il est toujours prêt à partir,
S'étant su lui-même avertir
Du temps où l'on se doit résoudre à ce passage.
(LA FONTAINE.)

11.—L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume, un monstre furieux.
(RACINE.)

12.—Un ami malheureux est plus propre qu'un autre à soulager les peines que nous éprouvons.
(FÉNELON.)

13.—Que ce mot est bien dit ! et que c'est bien penser !
Ce Sénèque, Monsieur, est un excellent homme.
(REGNARD.)

14.—Chacun forme ses maximes bien moins sur ce qu'il lit que sur ce qu'il entend dire. (FLEURY.)

15.—Sur quelque préférence une estime se fonde,
Et c'est n'estimer rien qu'estimer tout le monde.
(MOLIÈRE.)

16.—Quand on veut plaire dans le monde, il faut se résoudre à se laisser apprendre beaucoup de choses qu'on sait par des gens qui les ignorent. (CHAMFORT.)

17.—Chassez le naturel, il revient au galop.
(DESTOUCHES.)

DEUXIÈME PARTIE

MIMIQUE

Nous l'avons vu, le lecteur doit tout exprimer par les inflexions de la voix. Il lui suffit de savoir bien dire ; le geste lui est interdit ; sa mimique se réduit à une expression physionomique nécessairement imparfaite.

Il n'en est pas ainsi de l'orateur. Rien n'entrave son action. Libre de sa personne, cette liberté même lui serait une gêne et un embarras, s'il ne se livrait tout entier, corps et âme, à l'expression de ses sentiments. Celui-là est impuissant à communiquer aux autres son émotion, qui n'en laisse rien paraître au dehors ; sa voix aura beau être émue, on ne le croira pas sincère, si le geste

est absent ; car le geste est par excellence le langage du cœur.

L'orateur s'adresse d'ordinaire à la foule. Or, une foule ne se comporte pas comme un individu. En face d'un individu, il faut agir surtout sur l'intelligence ; et surtout sur le cœur, en face d'un auditoire. On gagne une foule par la persuasion, un individu par la conviction. Ici, le cœur suivra la tête ; là, au contraire, le cœur entraînera la tête. L'individu est un juge, dont l'enthousiasme ne s'élève qu'à la voix de la raison ; l'auditoire est un enfant, naïf et crédule, qui se laisse emporter par ses sentiments. On voit quelle est l'importance du geste dans les grandes assemblées.

Est-ce à dire que le langage mimique ne soit pas convenable en présence d'auditoires moins nombreux ? Loin de là. Pour être moins fréquent, moins ample, moins passionné, le geste ne laisse pas d'avoir une puissance considérable, dans la plus simple causerie.

L'orateur a deux moyens de pénétrer jusqu'à l'âme de celui qui l'écoute : la voix et le geste Insensé serait-il, ayant à son service deux agents d'expression, de n'en vouloir employer qu'un seul !

Il est difficile de dire lequel de ces deux langages a le plus de puissance.

Roscius exprimait, par sa seule mimique, tout ce que disait Cicéron avec sa voix ; et l'orateur ne pouvait varier et nuancer si délicatement ses inflexions, que l'acteur ne trouvât des gestes pour les traduire aux yeux.

Les juges de l'Aréopage craignaient, plus que la séduction de la voix, l'empire souverain du geste ; pour y échapper, ils entendaient les plaidoiries dans les ténèbres.

Il est certain que parfois le geste l'emporte sur la parole. Un enfant demande à son père une friandise quelconque ; que le père réponde : *Non*, même d'une voix très ferme, mais en souriant, il y a tout à parier que l'enfant comprendra : *Oui*. Si le père ne se contente pas de sourire, mais en outre montre du doigt à l'enfant le morceau de sucre ou le gâteau désiré, il est encore probable que l'enfant obéira au signe plutôt qu'à la parole. Enfin, si le père tend le morceau de sucre à l'enfant avec un sourire, il aura beau dire : *Non*, l'enfant n'hésitera pas, il prendra le bonbon.

De même, dans le discours ou dans la récitation, un geste peut parfois changer complètement le sens d'une phrase. Un simple jeu de physionomie suffit souvent pour donner à l'inflexion une signification particulière. Un ami vous annonce une nouvelle qui vous étonne, et vous vous écriez : *Vraiment !* avec une inflexion ascendante, à peu

près comme dans l'interrogation ; lancez cette exclamation une première fois en haussant les sourcils, et une deuxième fois en les baissant.... L'intention est-elle la même ?

D'autre part, il y a des nuances délicates de la pensée, des intentions cachées, que la voix ne peut traduire sans l'aide de la mimique. Certaines inflexions seraient ridicules, si le geste ne les accompagnait.

La *mimique* est cette partie de l'art oratoire, qui traite de l'expression des idées et des sentiments par le geste. C'est " la mise en action de la parole," (1) c'est " l'éloquence du corps." (2)

Par *geste*, on n'entend pas le seul mouvement des bras, mais toutes les attitudes et tous les mouvements expressifs du corps et de chaque partie du corps. On est souvent porté à ne se préoccuper que des gestes du bras et de la main.

Il appartient à l'enseignement pratique d'étudier la forme des divers mouvements dont chaque membre est susceptible. Contentons-nous d'énoncer certaines règles générales, pour la plupart découvertes par Delsarte, et dont l'application est nécessaire à la *Correction*, à l'*Harmonie*, et à l'*Expression*.

(1) Marius Laisné.

(2) Cicéron.

TITRE PREMIER

DE LA CORRECTION

Pour avoir un geste *correct*, l'orateur doit soumettre tous ses mouvements aux lois de l'*unité*, de la *sobriété*, et de la *concordance*.

CHAPITRE PREMIER

L'unité

Certains orateurs ont contracté la fâcheuse habitude de faire presque autant de gestes qu'ils prononcent de mots. Il semble, à les voir, que l'*éloquence du corps* consiste à agiter les bras et la tête, à tort et à travers, dans une suite ininterrompue de mouvements qui n'ont pas de sens.

Cette mimique exubérante, loin de donner de la force au discours, est plutôt une source de faiblesse, et l'on ne saurait s'appliquer avec trop de soin à en réprimer l'abondance.

Nous avons appris, dans l'étude des inflexions, à ne tenir aucun compte des mots, et à nous préoccuper uniquement de rendre le sens intime de la phrase.

Il n'en est pas autrement pour le geste.

Le geste traduit aux yeux l'idée et le sentiment. Or, l'idée et le sentiment ne sont pas dispersés sur les mots, mais résident dans l'*intention*. C'est dire assez clairement qu'un seul geste suffit à l'expression d'un sentiment ou d'une idée, si longue, si compliquée que soit la phrase. Ajoutons

que ce geste doit généralement se faire, ou plutôt se terminer, sur le mot de valeur, puisque ce mot résume en quelque sorte toute la pensée.

L'âme n'est d'ailleurs émue que par un sentiment, l'esprit possédé que par une pensée, à la fois ; aussi n'est-il point naturel de multiplier les gestes, puisque ce ne sont pas les mots, mais les pensées que la mimique est appelée à traduire.

De l'*unité*, naît la *simplicité*. Si un orateur observe la loi de l'unité, ses gestes seront toujours simples ; comme dans son esprit les idées se succèderont sans se brouiller, de même ses gestes pourront s'enchaîner et se suivre avec plus ou moins de rapidité, sans jamais se confondre.

CHAPITRE II

La sobriété

De ce qui précède, il ne faut pas conclure que l'expression de toute idée, de tout sentiment, doive être accompagnée de geste.

Que le geste soit sobre, qu'il ne se produise qu'à propos.

Le geste explique la parole et la précise. Son rôle est d'exprimer ce que la parole omet tout à fait, ou de compléter ce qu'elle ne dit pas entièrement.

" Pour harmonieux que soit un geste, s'il n'a pas sa raison d'être, s'il ne précise pas la pensée, s'il ne poétise pas le sentiment, il est mauvais." (1)

Le geste a donc sa place là où il y a une ellipse à dégager, et où la diction peut recevoir une plus grande puissance d'expression.

La règle de la sobriété ne s'applique pas dans une même mesure à tous les agents de la mimique. Les jeux de la physionomie sont continuels, tandis que les mouvements du torse, de la tête,

(1) Dupont-Vernon.

des bras et des jambes sont moins fréquents. Dans un organisme bien équilibré, le nombre des mouvements est en raison inverse du volume des organes.

Le nombre de gestes varie encore suivant le genre du morceau qu'on récite, le caractère du personnage qu'on représente, et les dimensions du local.

Quand on raisonne froidement, avec calme, on fait peu de mouvements. Si l'âme s'émeut, les gestes se multiplient.

L'interprétation d'un rôle grave et sévère demande une mimique sobre et digne. Au contraire, dans un caractère folâtre, enjoué. l'acteur sera moins avare de ses mouvements.

Devant un auditoire de chambre, il ne serait pas convenable de faire autant de gestes que devant une foule.

Le diseur, dans un salon, doit être plus sobre de gestes, que l'acteur sur la scène.

Remarquons encore que, le geste étant par excellence le langage de l'émotion, il ne se déploie dans toute sa richesse que lorsque l'âme est émue. De là, il suit naturellement qu'au début du discours, la mimique de l'orateur doit être très sobre.

La plupart des orateurs tombent dans l'un ou l'autre excès : ou ils font trop de gestes, ou ils

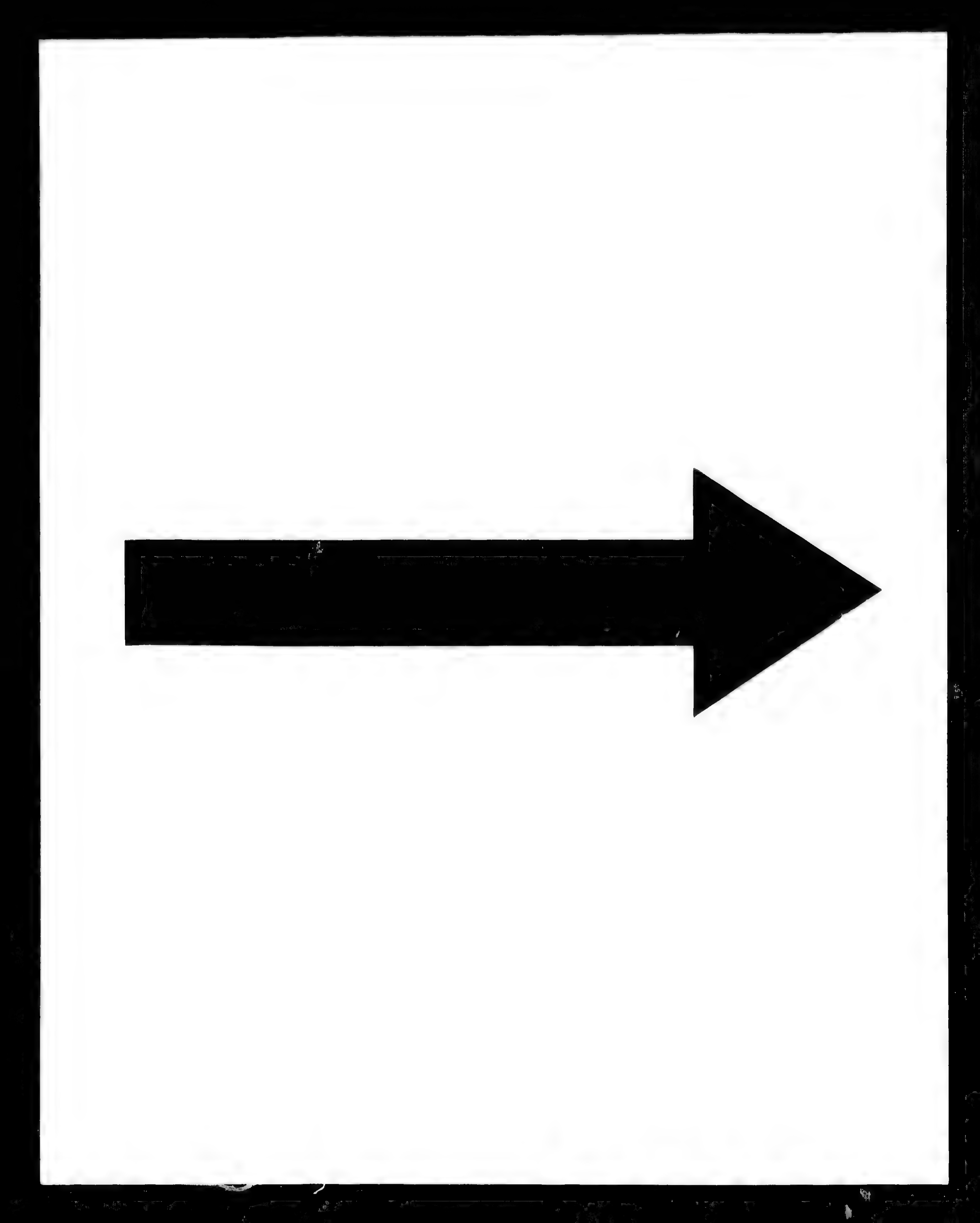
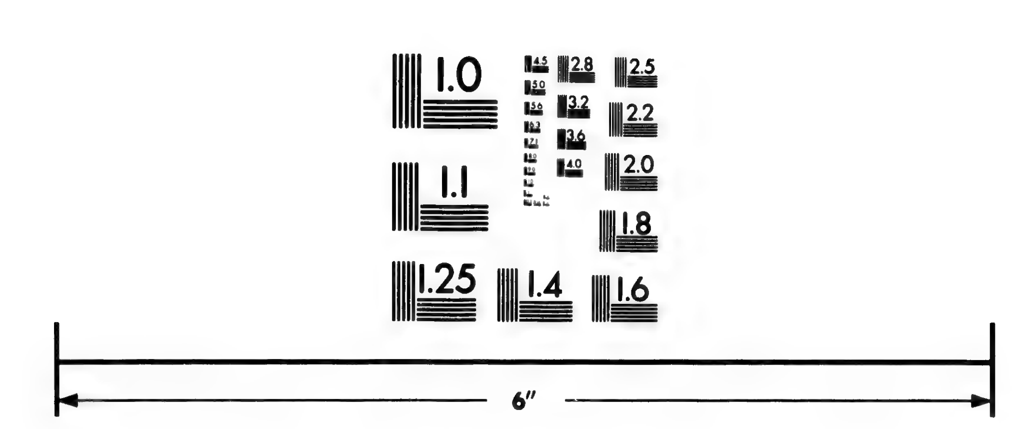
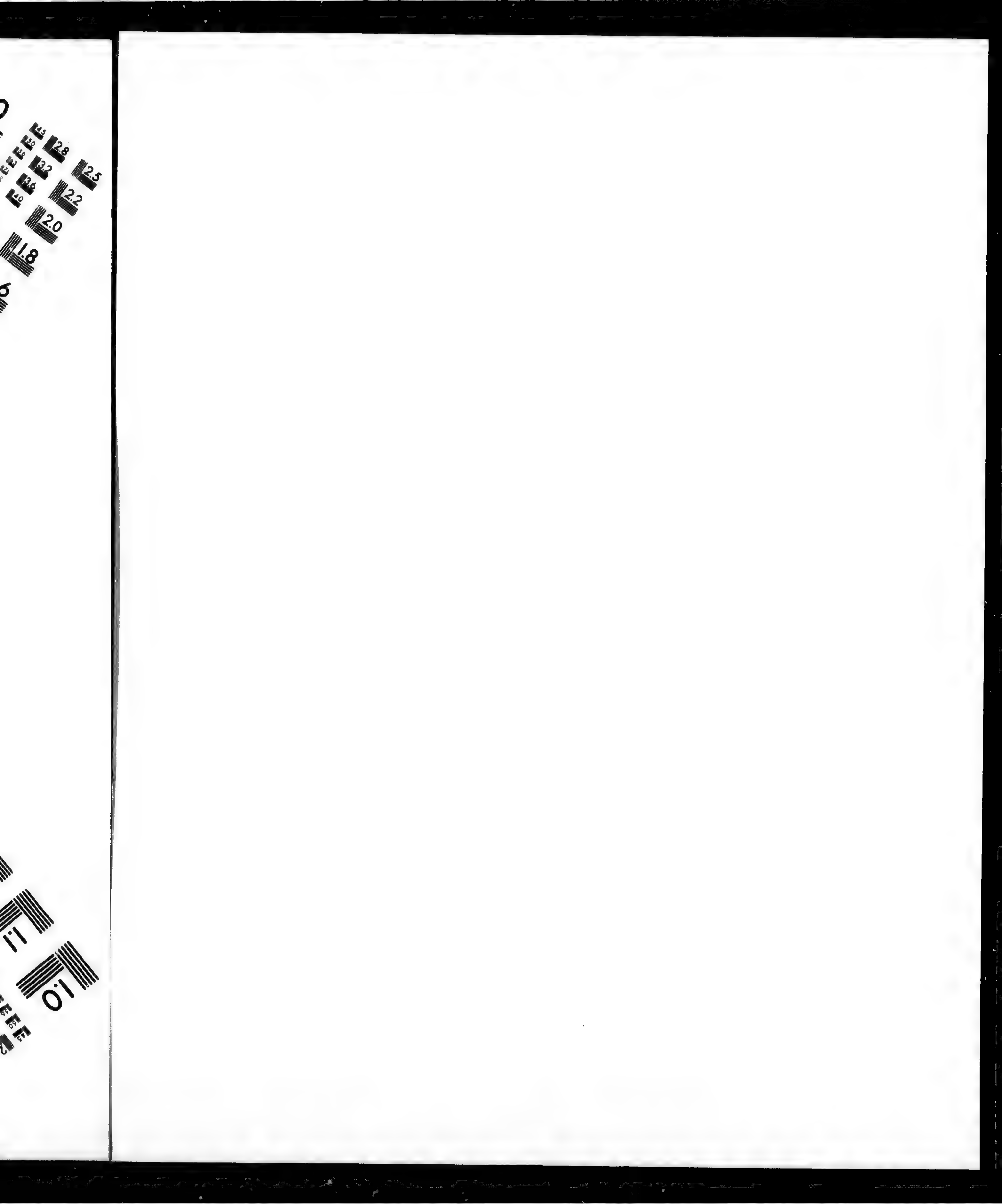


IMAGE EVALUATION
TEST TARGET (MT-3)



Photographic Sciences Corporation

23 WEST MAIN STREET
WEBSTER, N.Y. 14580
(716) 872-4503


2.8
2.5
3.2
2.2
2.0
1.8

n'en font pas assez. A de jeunes avocats, qui lui demandaient un conseil, simple et facile à mettre en pratique, qui pût les guider dans l'art de gesticuler en plaidant, Berryer répondit : " Mettez vos mains dans vos poches." Cette parole, qu'il ne faut cependant pas prendre à la lettre, fait voir de quelle importance était pour Berryer la règle de la sobriété. Car, en somme, il vaut mieux, en fait de mimique, pécher par sobriété que par abondance.

CHAPITRE III

La concordance

La *concordance* des gestes est l'accord de plusieurs agents dans une même expression.

L'expression de la physionomie, la pose de la tête, l'attitude du torse, le mouvement des bras, la position des jambes, en un mot toute l'action doit s'harmoniser, concourir au même but et causer dans l'âme du spectateur la même impression. S'il n'y a pas uniformité parfaite d'expression entre tous les agents de la mimique, ils se contredisent les uns les autres, et le spectateur, sollicité par des impressions contraires, ne sait à laquelle s'abandonner.

La mimique a d'autant plus de force que la concordance des gestes est plus parfaite.

Ajoutons que, par une espèce de " collaboration sympathique " (1), les agents plus considérables entraînent dans leurs mouvements les agents plus petits. C'est ainsi que le geste du bras ne peut se passer du geste physionomique, tandis que ce dernier est complet sans le mouvement du bras.

(1) R. P. Longhaye.

TITRE DEUXIÈME

DE L'HARMONIE

Les règles de l'*harmonie* sont encore plus importantes ici qu'au chapitre de la voix. On éprouve un certain plaisir à écouter une voix désagréable, si elle est bien conduite ; mais un geste disgracieux choque toujours la vue.

L'harmonie du geste comprend le *rythme*, l'*opposition*, et l'*ordonnance des mouvements*.

Il y a une certaine souplesse, une certaine aisance dans les mouvements, qu'il est nécessaire d'acquérir d'abord.

Si donc votre geste est mou, paresseux, prenez un professeur de maintien ; un peu de gymnastique donnera à votre mimique l'énergie et la vigueur qui lui manquent.

L'effort, la grimace, la contorsion sont des défauts plus graves. Toutefois, il suffit d'y faire attention pour s'en corriger.

Enfin, les exercices de mimique débarrasseront le déclamateur de la gaucherie, de la gêne, de la raideur, de la brusquerie, de l'exagération, qui en feraient un *godiche* ou un *brise-tout*, et lui donneront de l'adresse, de l'agilité, de la flexibilité, de la grâce et de la modération. (1)

(1) Voir ce que nous avons dit de l'*Harmonie*, Première Partie, page 85.

CHAPITRE PREMIER

Le rythme

Le *rythme* du geste est la mesure des mouvements, lents ou rapides.

La vivacité des mouvements dépend sans doute de la plus ou moins grande agitation de l'âme. Mais, au cours d'un même état psychologique, les différents organes n'agissent pas avec une égale rapidité ; un agent de petit volume, auquel on imprime un mouvement lent, engendre l'emphase, et le mouvement rapide d'un organe plus considérable est vulgaire.

Le rapport rythmique des organes est donc basé sur leur pesanteur, et la loi peut se formuler ainsi :

Le rythme du geste est proportionnel à la masse à mouvoir.

CHAPITRE II

L'opposition

L'équilibre est la grande loi du geste ; et c'est par l' *opposition* des organes que le corps se maintient en équilibre.

Voyez comme instinctivement on applique les lois de l'équilibre : si, pour regarder au fond d'un abîme, on penche le torse en avant, on rejette en même temps les deux bras en arrière ; quand le bras droit porte un fardeau, le bras gauche étendu fait contrepoids ; enfin, dans la marche, l'oscillation du bras contre-balance le mouvement de la jambe opposée. Essayez de marcher en faisant osciller le bras droit avec la jambe droite, et le bras gauche avec la jambe gauche : vous devrez faire un effort pour ne pas tourner sur vous-même et tomber par terre.

Ces règles, que l'on observe si bien naturellement, on les méconnaît trop facilement, du moment qu'on récite.

Voici les principales oppositions et les plus fréquentes :

1° A l'inclinaison du torse, correspond l'allongement de la jambe en sens opposé.

2° Si à l'inclinaison du torse s'ajoute l'allongement du bras dans la même direction, la jambe opposée ne suffit plus pour faire contrepoids, il faut de plus la pesanteur de l'autre bras.

3° Si le torse est complètement projeté en avant, les bras sont rejetés en arrière.

4° Les bras s'avancent, quand le torse recule.

5° Le bras actif, le bras qui fait le mouvement, doit être du côté de la jambe forte, c'est-à-dire, de la jambe qui supporte le corps, afin d'être en opposition avec la jambe faible, allongée en avant ou en arrière.

6° Si les deux bras agissent simultanément et d'un mouvement *semblable*, c'est-à-dire de même forme, mais en sens opposés, les deux jambes supportent le poids du corps ; si la direction des deux gestes est la même, une seule jambe, alors, est *forte ;* enfin, si les gestes des deux bras sont *dissemblables*, c'est-à-dire de formes différentes, le corps devra encore reposer sur une seule jambe.

7° Dans les mouvements simultanés de la tête et du bras, la tête doit se mouvoir en sens inverse du bras. Quand la main s'élève, la tête se penche ; quand la main s'abaisse, la tête se redresse ; si le

bras se dirige vers la gauche, la tête va vers la droite ; si le bras va vers la droite, la tête se penche à gauche.

8° La tête doit encore être tournée du côté de la jambe forte, puisqu'elle est en opposition au bras actif.

9° Si deux agents sont mus en même temps dans une même direction, leurs mouvements, pour éviter le parallélisme, diffèrent en longueur, en hauteur, et en rapidité.

CHAPITRE III

L'ordonnance des mouvements

L'*ordonnance des mouvements* est l'ordre dans lequel jouent les articulations dans le geste.

C'est le jeu successif des articulations, qui donne au geste sa grâce et sa beauté. Un membre qui se meut tout d'une pièce est toujours disgracieux, s'il n'est vulgaire ou même grotesque.

Au point de vue de l'*ordonnance*, on distingue deux classes de gestes : les gestes *concentriques*, et les gestes *excentriques*.

Dans les premiers, les appareils de la mimique se replient sur eux-mêmes, dans un mouvement de retraite, qui va de l'extérieur vers le centre ; tels, le mouvement de la tête et du torse, quand on salue profondément, et celui du bras ramené vers la poitrine.

Dans les seconds, au contraire, l'organisme obéit à un mouvement d'expansion, et les appareils se dirigent du centre vers l'extérieur ; exemple : le mouvement du bras qui s'éloigne de la poitrine et se porte vers un objet.

La règle générale veut que les articulations soient mises en jeu l'une après l'autre, successivement, et non pas toutes à la fois ; mais l'ordre dans lequel elles sont mises en jeu n'est pas le même dans les deux catégories de gestes que nous venons d'établir.

Dans les gestes concentriques, l'articulation la plus éloignée du centre, c'est-à-dire du tronc, joue la première, et les autres articulations suivent par ordre de succession ; l'extrémité du membre est d'abord mise en mouvement et entraîne vers le centre les parties plus rapprochées du corps, les unes après les autres. Ainsi, dans le geste du bras ramené vers la poitrine, le carpe est en premier lieu mis en jeu, avant le coude, avant l'épaule ; la main se dirige d'abord vers le corps, puis l'avant-bras, puis le bras.

L'ordre est tout autre pour les gestes excentriques. Dans ceux-ci, c'est l'articulation la plus rapprochée du centre qui agit la première, et les autres obéissent au mouvement, toujours successivement, mais, cette fois, en allant du centre à l'extrémité du membre. Prenons encore pour exemple le bras se détachant de la poitrine et se dirigeant vers un point quelconque à l'extérieur : le mouvement initial se fera à l'épaule ; le bras

s'éloignera d'abord, et successivement l'avant-bras, et la main, qui ne se déploiera qu'en dernier lieu.

Ces mouvements successifs des différentes parties d'un organe ne sont d'ailleurs gracieux, qu'en autant qu'ils se suivent et s'enchaînent sans effort.

TITRE TROISIÈME

DE L'EXPRESSION

Sous ce titre, nous rangeons les lois de la *priorité*, de la *durée*, et de la *vérité* du geste.

CHAPITRE PREMIER

La priorité

Le geste est plus sincère que la parole, par cela seul qu'il est spontané.

Si habiles que soient certaines personnes à dissimuler, sous des discours menteurs, leurs pensées intimes, un geste naïf, qu'elles n'ont pas su réprimer, leur échappe et les trahit.

La parole, en effet, est une expression réfléchie ; elle se fait entendre, lorsque l'impression qui la provoque est *connue*. Le geste, langage spontané, parait dès que l'impression est *reçue*.

Le geste précède la parole. Non pas que le geste doive être entièrement exécuté avant que la voix se fasse entendre ; mais il doit être au moins préparé et commencé, avant la prononciation des mots qu'il a mission de souligner. Un geste qui vient après coup, non seulement n'ajoute rien à la pensée, mais il est encore disgracieux et ridicule.

CHAPITRE II

La durée

Le geste, né avant la parole, l'accompagne, et parfois subsiste encore, après qu'elle s'est éteinte.

La durée d'un geste est d'autant plus longue que l'organe en mouvement est plus considérable. Ainsi, l'attitude du torse et le geste du bras peuvent être suspendus jusque dans le mouvement suivant, tandis que la physionomie change d'expression avec la pensée et presque subitement.

C'est de la suspension du geste, que la mimique reçoit sa plus grande puissance.

CHAPITRE III

La vérité

La *vérité* de l'action consiste dans l'expression *juste* et *précise*, par les mouvements et les attitudes du corps, des idées et des sentiments.

Le geste est *juste*, s'il exprime la pensée, le sentiment, avec exactitude Sa loi suprême est la conformité avec l'intention de l'auteur. Que le geste convienne donc au temps, au lieu, et au personnage ; toutes les circonstances ont droit au respect du déclamateur, que l'écrivain les ait voulues telles, ou qu'il ait laissé à l'interprète licence de les imaginer. Autre sera l'action, devant une foule ou en présence d'un auditoire peu nombreux, en chaire ou à la tribune, au théâtre ou dans un salon. Il y a une mesure à garder pour être naturel, qui varie suivant les milieux différentes où se trouve placé celui qui parle. *Caput artis est decere*, la clef de l'art est de convenir. (1)

Le geste *précis* exprime tout ce qu'il est chargé de rendre et rien de plus. Trop restreint ou trop large, le geste déroute le spectateur.

(1) Cicéron.

C'est sans doute par la spontanéité du geste, que l'action est le plus sûrement naturelle et vraie ; mais, pour que la spontanéité produise ainsi la vérité, il faut que les organes de la mimique aient été au préalable brisés, par des exercices répétés, à l'expression juste et précise des sentiments et des émotions les plus variés.

Pour aider et diriger l'élève dans cette éducation de ses organes, nous définissons, dans les pages qui suivent, un certain nombre d'attitudes et de mouvements élémentaires, avec le sens, la signification de chacun d'eux. Ces notes pourront également servir à juger de la vérité d'un geste.

La plupart de ces règles sont tirées du système de Delsarte.

§ 1.—LA TÊTE

1. La tête droite entre les épaules, n'inclinant ni à droite, ni à gauche, ni en avant, ni en arrière, indique le repos, le calme, la dignité, l'attention.

2. La tête droite, avec le cou raide ou rengorgé, marque la résistance morale, la froideur.

3. La tête droite, avec le cou tendu en avant, exprime la curiosité, l'espérance, le désir, l'admiration.

4. La tête penchée sur l'épaule, du côté de l'interlocuteur, exprime la tendresse, la sympathie.

5. La tête dans la même position, mais avec le cou raidi, indique une tendresse feinte, hypocrite.

6. La tête penchée sur l'épaule, du côté opposé à l'interlocuteur, est un indice d'idées sensuelles.

7. La cou raidi ou rengorgé, avec la tête penchée sur l'épaule du côté opposé à l'interlocuteur, est le signe de l'impertinence.

8. La tête est inclinée en avant, en face, dans la réflexion, la résignation, l'humilité, la honte.

9. La tête inclinée en avant, avec le cou tendu, marque l'accablement, la fatigue.

10. La tête baissée du côté de l'interlocuteur est un signe de respect, de vénération.

11. La tête dans la même position, mais avec le cou tendu, exprime la pitié, la compassion.

12. La tête baissée du côté opposé à l'interlocuteur, indique un esprit soupçonneux, rusé.

13. Si le cou est tendu, la fourberie.

14. La tête levée, rejetée en arrière, est l'expression du courage, de la joie, de l'exaltation.

15. Le cou est tendu et la tête rejetée en arrière, dans la véhémence, le défi, la colère.

16. La tête penchée en arrière et du côté de l'interlocuteur, indique la confiance.

17. La tête penchée en arrière, du côté opposé à l'interlocuteur, est le signe de l'orgueil.

18. Si le cou est tendu, c'est le signe de l'arrogance.

19. La tête se détourne, s'éloigne de l'interlocuteur, pour exprimer le dédain, le mépris.

20. Le mouvement de la tête de haut en bas se fait pour affirmer, approuver, menacer.

21. Le mouvement de la tête de bas en haut est un geste de menace mélangée d'une certaine crainte.

22. Le mouvement rotatif de la tête marque le doute, la négation, le regret.

23. La tête se meut d'une épaule à l'autre, dans l'impatience, la langueur, le doute.

24. Le mouvement de la tête d'arrière en avant et de bas en haut en même temps, est le signe du désir, de l'espérance, de l'interrogation.

25. Le mouvement de la tête d'arrière en avant et de haut en bas en même temps, est un geste de doute, de résignation.

§ 2.—L'ŒIL

1. La paupière supérieure et le sourcil dans leur position naturelle :—calme, repos.

2. Même attitude, avec la paupière inférieure soulevée ;—appréhension.

3. La paupière supérieure naturelle, et le sourcil froncé : mauvaise humeur.

4. Même attitude, avec la paupière inférieure soulevée :—morosité.

5. La paupière supérieure naturelle, et le sourcil élevé :—indifférence, dédain.

6. Même attitude, avec la paupière inférieure soulevée :—indifférence factice, voulue.

7. La paupière supérieure abaissée, le sourcil dans sa position normale :—soumission, accablement.

8. Même attitude, avec la paupière inférieure soulevée :—soumission forcée.

9. La paupière supérieure et le sourcil abaissés :—contention de l'esprit.

10. Même attitude, avec la paupière inférieure soulevée :—recherche intellective obstinée.

11. La paupière supérieure abaissée, et le sourcil élevé :—mépris.

12. Même attitude, avec la paupière inférieure soulevée :—mépris avec défi.

13. La paupière supérieure élevée, et le sourcil naturel :—stupeur.

14. Même attitude, avec la paupière inférieure soulevée :—stupeur avec appréhension.

15. La paupière supérieure élevée, et le sourcil froncé :—fermeté, violence.

16. Même attitude, avec la paupière inférieure soulevée :—fureur concentrée.

17. La paupière supérieure et le sourcil élevés :—admiration, étonnement.

18. Même attitude, avec la paupière inférieure soulevée :—étonnement ému.

19. L'œil ouvert naturellement, et la base du sourcil élevée :—tristesse.

20. L'œil ouvert naturellement, et la base du sourcil élevée et contractée :—inquiétude.

21. L'œil ouvert naturellement, et la pointe du sourcil élevée :—lubricité.

22. L'œil fermé à demi, et la base du sourcil élevée :—douleur.

23. L'œil fermé à demi, et la base du sourcil élevée et contractée :—souffrance.

24. L'œil fermé à demi, et la pointe du sourcil élevée :—pensée satirique ou licencieuse.

25. L'œil très ouvert, et la base du sourcil élevée :—stupeur inquiète.

26. L'œil très ouvert, et la base du sourcil élevée et contractée :—épouvante.

27. L'œil très ouvert, et la pointe du sourcil élevée :—désir satirique ou licencieux.

On appelle *base du sourcil*, la partie du sourcil qui se trouve le plus près du nez ; *pointe*, la partie la plus rapprochée des tempes.

Il est bon de savoir que l'élévation ou l'abaissement des sourcils correspond à l'élévation ou à l'abaissement de la voix. Quand les sourcils et la voix ne sont pas d'accord, il y a quelque chose de

sous-entendu que la parole ne dit point, mais dont l'esprit est préoccupé.

§ 3.—LA BOUCHE

1. La bouche fermée, et les lèvres dans leur position normale :—réflexion, état incolore.

2. Même position, mais avec abaissement des commissures, c'est-à-dire des deux points où la lèvre inférieure s'unit à la lèvre supérieure :—amertume.

3. La bouche fermée, et les lèvres tirées vers les commissures :—sourire, satisfaction, sympathie.

4. Même position, avec abaissement des commissures :—dédain.

5. La bouche fermée, et les lèvres allongées en avant :—doute.

6. Même position, avec abaissement des commissures :—rejet moral.

7. La bouche entr'ouverte, et les lèvres dans leur position normale :—aspiration.

8. Même position, avec abaissement des commissures :—appréhension.

9. La bouche entr'ouverte, et les lèvres tirées :—rire.

10. Même position, avec abaissement des commissures :—rire moqueur.

11. La bouche entr'ouverte, et les lèvres allongées :—désir sensuel.

12. Même position, avec abaissement des commissures :—répulsion.

13. La bouche ouverte, et les lèvres dans leur position normale :—ébahissement.

14. Même position, avec abaissement des commissures :—pleurs, cris.

15. La bouche ouverte,et les lèvres tirées :—excès du rire ou de la douleur.

16. Même position, avec abaissement des commissures :—joie fausse.

17. La bouche ouverte, et les lèvres allongées : —gloutonnerie.

18. Même position, avec abaissement des commissures :—dégoût.

§ 4.—LE NEZ

1. Les narines pincées et relevées :—souffrance physique contenue.

2. Les narines pincées fortement :—violente contrariété.

3. Les narines modérément relevées :—aversion.

4. Les narines fortement relevées :—dégoût.

5. Les narines relevées et dilatées :—répulsion.

6. Les narines largement dilatées :—expansion

§ 5.—L'EPAULE

1. L'épaule à sa position normale :—calme, repos, état incolore.

2. L'épaule tombante :—abandon.

3. L'épaule soulevée :—exaltation.

4. L'épaule, à sa position normale d'élévation, mais portée en avant :—réflexion.

5. L'épaule tombante et portée en avant :—accablement.

6. L'épaule soulevée et portée en avant :—supplication.

7. L'épaule, à sa position normale d'élévation, mais rejetée en arrière :—orgueil.

8. L'épaule tombante et tirée en arrière :—stupidité.

9. L'épaule soulevée et tirée en arrière :—désespoir.

§ 6.—LE TORSE

1. Le torse, penché latéralement vers l'interlocuteur :—tendresse.

2. Le torse penché en avant, du côté de l'interlocuteur :—recherche.

3. Le torse rejeté en arrière, du côté de l'interlocuteur :—mépris.

4. Le torse penché en avant, mais n'inclinant ni à gauche, ni à droite :—humilité.

5. Le torse rejeté en arrière, mais n'inclinant ni à gauche, ni à droite :—orgueil.

6. Le torse penché en avant, du côté opposé à l'interlocuteur :—crainte.

7. Le torse rejeté en arrière, du côté opposé à l'interlocuteur :—effroi.

§ 7.—LE BRAS

1. Le bras proprement dit (1) porté vers la poitrine, le coude à la hauteur du front :—terreur.

2. Le bras porté vers la poitrine, le coude à la hauteur des pectoraux :—lutte, contrainte.

3. Le bras porté vers la poitrine, le coude à la hauteur du flanc :—réflexion.

4. Le bras porté en avant ou éloigné latéralement, le coude à la hauteur de l'épaule, ou élevé de 90 degrés ou plus haut :—exaltation.

5. Le bras en avant ou de côté, soulevé de 45 à 90 degrés :—expansion.

6. Le bras en avant ou de côté, soulevé de 45 degrés ou plus bas :—calme, indifférence.

7. Le bras tiré en arrière et éloigné du corps :—véhémence.

8. Le bras tiré en arrière, à moitié serré contre le corps :—restriction.

9. Le bras légèrement tiré en arrière, et le coude serré contre le corps :—crainte, humilité.

10. Le coude écarté du corps :—force, audace, esprit de domination, arrogance, activité.

(1) C'est-à-dire la partie du bras qui s'étend de l'épaule au coude.

11. Le coude rapproché du corps :—impuissance, faiblesse, crainte, humilité, soumission, passivité.

12. L'acuité de l'angle formé par le bras et l'avant-bras marque le degré de certitude, l'énergie de l'affirmation.

13. Lorsque le carpe est dans sa position normale, c'est-à-dire lorsqu'il est horizontal, la main couvre, protège, soutient, affirme, pèse, reçoit, divise.

14. Lorsque les muscles extenseurs du carpe sont en action, la main repousse, expose, dépeint, caresse, admire.

15. Lorsque les muscles fléchisseurs du carpe agissent, la main retient, contient, délimite, cache, attire.

§ 8.—LA MAIN

1. La main tombante, mais sans que les doigts soient pliés ni écartés :—abandon.

2. Même position, avec les doigts légèrement pliés :—prostration.

3. Même position, avec un léger écartement des doigts :—expansion, confiance.

4. Les doigts fermés, le pouce en dedans, sur le médius :—lutte.

5. Les doigts fermés, le pouce en dehors, sur l'index : —puissance.

6. Les doigts médiocrement écartés, et la première phalange pliée :—convulsion, avarice.

7. Les doigts ouverts et écartés sans excès :—exaltation.

8. Les doigts ouverts et très écartés :—exaspération.

9. Les doigts très écartés et fermés à la seconde phalange :—rage.

10. On touche un corps solide avec l'index, un corps charnu ou humide avec le médium, un corps délicat avec l'annulaire, un corps poudreux avec le petit doigt.

11. Avec la main horizontale, la paume tournée vers le ciel, on affirme, on invite, on déclare, on demande, on accepte, on concède, on révèle, on engage, on reconnaît, on avoue, on permet, on persuade.

12. Avec la main horizontale, la paume tournée vers la terre, on protège, on bénit, on défend, on ordonne, on cache.

13. Avec la main verticale, la paume tournée en dehors, les doigts en haut, on exprime la surprise, la peur, la terreur, le dédain.

14. L'index tendu sert à indiquer, et aussi à exprimer le mépris, la dérision, l'accusation, l'avertissement, la menace, l'assertion.

15. Les doigts des deux mains allongés et se touchant, paume contre paume :—prière.

16. Les doigts joints, les paumes se touchant :—supplication.

17. Les doigts joints, les paumes éloignées l'une de l'autre :—désespoir.

§ 9.—LES JAMBES

1. Le corps posé d'aplomb sur les deux jambes, les pieds sur une même ligne, les talons réunis:—faiblesse, timidité, soumission, respect, déférence, obéissance.

2. Le corps supporté par les deux jambes également, les pieds sur une même ligne, mais écartés :—ivresse, vulgarité, familiarité, impudence, étonnement, bien-être, satisfaction.

3. Le corps posé sur les deux jambes, les pieds écartés, l'un en avant, l'autre en arrière :—indécision, hésitation.

4. Le corps supporté par une seule jambe, appelée *jambe forte* ; les pieds légèrement écartés, l'un en avant, l'autre en arrière ; la jambe forte en arrière et droite ; la jambe libre en avant et ployée au genou ; le torse droit ; le poids du corps portant sur le milieu du pied de la jambe forte :—calme, repos.

5. Même position, mais le poids du corps portant sur le talon du pied fort ; la jambe forte déhanchée :—réflexion, méditation.

6. Le corps posé sur une seule jambe ; celle-ci droite, et placée en arrière ; la jambe libre en avant, droite sans être tendue ; le torse droit :—héroïsme, dignité, force, orgueil.

7. Même position, mais les pieds plus éloignés l'un de l'autre, et la jambe libre tendue en avant :—résistance, mépris, défi, dérision.

8. Le corps supporté par une seule jambe, placée en arrière ; celle-ci ployée au genou ; la jambe faible tendue en avant ; le corps rejeté en arrière :—terreur, horreur, prostration.

9. Le corps supporté par la jambe la plus avancée ; celle-ci tendue ; la jambe libre en arrière, fléchie et portant sur le bout du pied ; le corps penché en avant :—attention, intérêt, sollicitude, désir.

10. Même attitude, mais le corps droit :—exaltation.

11. Même attitude, mais la jambe libre tendue en arrière, portant sur le bout du pied :—véhémence, courage.

CONCLUSION

Des règles qui précèdent, on peut affirmer qu'il faut les apprendre assez bien pour les pouvoir oublier, sans cesser de les observer ; ou, pour mieux dire, l'orateur doit d'abord dompter ses organes, et les rompre à l'observation des règles, de telle façon qu'il n'ait plus à s'en occuper, du moment qu'il parle, et qu'alors son geste s'échappe spontanément, sans recherche.

Il en est de même dans tous les arts. Le musicien, lorsqu'il fait soupirer et pleurer son instrument, s'occupe-t-il de bien tenir l'archet ? Michel-Ange, sculptant le *Moïse*, songeait-il à manier son ciseau suivant les règles ?......

Efforçons-nous donc de briser tous nos organes à l'expression prompte et spontanée de nos idées et de nos sentiments. Vienne ensuite l'inspiration,

et nous serons NOUS-MÊMES ; notre action sera originale, naturelle et vraie.

Celui-là se trompe grandement, qui croit apprendre à bien dire sans effort, sans travail. Il faut prendre de la peine, travailler avec courage, avec persévérance. Car la déclamation est un art dont les effets ne sont pas les fruits du hasard. Si l'étude en est attachante et instructive, les difficultés en sont nombreuses, et parfois paraissent insurmontables ; mais le travail qu'on s'impose pour les vaincre, porte avec lui sa récompense, et même après un échec, il reste encore l'*etiam tentasse decorum* du poète latin :

> *On a* toujours l'honneur de l'avoir entrepris.

d
d
q
le
d
le
éc
co
à

TROISIÈME PARTIE

MORCEAUX CHOISIS

Pour servir d'exercices de lecture et de récitation

NOTE.—On ne trouvera dans ce recueil aucune des fables de La Fontaine. L'étude de ces chefs-d'œuvre est pourtant des plus instructives, pour qui veut se former à bien dire. " Je regarde les *Fables* de La Fontaine, dit le Cardinal Maury dans son *Essai sur l'Eloquence*, comme l'ouvrage le mieux assorti à ce dessein. " L'abbé Bourgain écrit : " Si vous savez rendre La Fontaine sans commettre de faute, vous rendrez tous les auteurs à la perfection. Car, j'ose le dire, il y a plus de

coloris dans la moindre de ses fables que dans le plus beau sermon du plus grand orateur. " Coquelin appelle La Fontaine : " Mon auteur. " Stanislas David répétait souvent : " La Fontaine est le meilleur des maîtres de lecture, parce qu'il est le plus varié des poètes. " Si donc nous n'avons pas transcrit de fable dans ce recueil, c'est que l'œuvre du Bonhomme est dans toutes les mains. D'ailleurs, il n'y a pas de choix à faire : toutes ses fables sont bonnes à dire. Mentionnons, cependant, comme se prêtant plus particulièrement à la diction : *les Animaux malades de la peste, la Belette entrée dans un grenier, la Besace, le Chat, la Belette et le petit Lapin, le Chat et le vieux Rat, le Chêne et le Roseau, le Coche et la Mouche, le Conseil tenu par les Rats, le Héron, l'Homme et la Couleuvre, la Laitière et le Pot au lait, le Lièvre et les Grenouilles, le Lion et le Moucheron, le Loup et l'Agneau, le Loup et le Chien, le Meunier, son Fils et l'Ane, le Paysan du Danube, les deux Pigeons, le Vieillard et les trois jeunes Hommes.*

LES PAUVRES

Combien de pauvres sont oubliés ! combien demeurent sans secours et sans assistance ! Oubli d'autant plus déplorable, qu'il est souvent volontaire et par conséquent criminel.

Je m'explique : combien de malheureux réduits aux dernières rigueurs de la pauvreté et que l'on ne soulage pas, parce qu'on ne les connaît pas et qu'on ne veut pas les connaître.

Si l'on savait l'extrémité de leurs besoins, on aurait pour eux, malgré soi, sinon de la charité, au moins de l'humanité.

A la vue de leur misère, on rougirait de ses excès, on aurait honte de ses délicatesses, on se reprocherait ses folles dépenses, et l'on s'en ferait avec raison des crimes.

Mais parce qu'on ignore ce qu'ils souffrent, parce qu'on ne veut pas s'en instruire, parce qu'on craint d'en entendre parler, parce qu'on les éloigne de sa présence, on croit en être quitte en les oubliant ; et quelque extrêmes que soient leurs maux, on y devient insensible.

Combien de véritables pauvres, que l'on rebute comme s'ils ne l'étaient pas, sans qu'on se donne et qu'on veuille se donner la peine de discerner s'il le sont en effet !

Combien de pauvres dont les gémissements sont trop faibles pour venir jusqu'à nous, et dont on ne veut pas s'approcher pour se mettre en devoir de les écouter !

Combien de pauvres abandonnés ! Combien de désolés dans les prisons ! Combien de honteux dans les familles

particulières ! Parmi ceux qu'on connaît pour pauvres et dont on ne peut ignorer, ni oublier le douloureux état, combien sont négligés !

S'il n'y avait point de jugement dernier, voilà ce qu'on pourrait appeler le scandale de la Providence.

BOURDALOUE.

LE MISANTHROPE, A. I, SC. I.

ALCESTE, PHILINTE.

PHILINTE.

Vous voulez un grand mal à la nature humaine.

ALCESTE.

Oui, j'ai conçu pour elle une effroyable haine.

PHILINTE.

Tous les pauvres mortels, sans nulle exception,
Seront enveloppés dans cette aversion ?
Encore en est-il bien dans le siècle où nous-sommes..

ALCESTE.

Non, elle est générale, et je hais tous les hommes,
Les uns, parce qu'ils sont méchants et malfaisants,
Et les autres, pour être aux méchants complaisants,
Et n'avoir pas pour eux ces haines vigoureuses
Que doit donner le vice aux âmes vertueuses.
De cette complaisance on voit l'injuste excès
Pour le franc scélérat avec qui j'ai procès.

Au travers de son masque on voit à plein le traître ;
Partout il est connu pour tout ce qu'il peut être ;
Et ses roulements d'yeux, et son ton radouci,
N'imposent qu'à des gens qui ne sont point d'ici.
On sait que ce pied plat, digne qu'on le confonde,
Par de sales emplois s'est poussé dans le monde,
Et que par eux, son sort, de splendeur revêtu,
Fait gronder le mérite et rougir la vertu ;
Quelques titres honteux qu'en tous lieux on lui donne
Son misérable honneur ne voit pour lui personne.
Nommez-le fourbe, infâme, et scélérat maudit,
Tout le monde en convient et nul n'y contredit.
Cependant sa grimace est partout bien venue ;
On l'accueille, on lui rit, partout il s'insinue ;
Et, s'il est, par la brigue, un rang à disputer,
Sur le plus honnête homme on le voit l'emporter.
Têtebleu ! ce me sont de mortelles blessures,
De voir qu'avec le vice on garde des mesures ;
Et parfois il me prend des mouvements soudains
De fuir dans un désert l'approche des humains.

MOLIÈRE.

UN EVANGILE

En ce temps là, Jésus, seul avec Pierre, errait
Sur la rive du lac, près de Génésareth,
A l'heure où le brûlant soleil de midi plane,
Quand ils virent, devant une pauvre cabane,
La veuve d'un pêcheur, en longs voiles de deuil,
Qui s'était tristement assise sur le seuil,
Retenant dans ses yeux la larme qui les mouille,
Pour bercer son enfant et filer sa quenouille.

Non loin d'elle, cachés par des figuiers touffus,
Le maître et son ami voyaient sans être vus.
Soudain, un de ces vieux, dont le tombeau s'apprête,
Un mendiant, portant un vase sur sa tête,
Vint à passer, et dit à celle qui filait :
—" Femme, je dois porter ce vase plein de lait
Chez un homme logé dans le prochain village.
Mais, tu le vois, je suis faible et brisé par l'âge,
Les maisons sont encore à plus de mille pas,
Et je sens bien que, seul, je n'accomplirai pas
Ce travail, que l'on doit me payer une obole."
La femme se leva sans dire une parole,
Laissa, sans hésiter, sa quenouille de lin
Et le berceau d'osier où pleurait l'orphelin,
Prit le vase, et s'en fut avec le misérable.
Et Pierre dit :—" Il faut se montrer secourable.
Maître ! mais cette femme a bien peu de raison
D'abandonner ainsi son fils et sa maison
Pour le premier venu qui s'en va sur la route ;
A ce vieux mendiant, non loin d'ici, sans doute,
Quelque passant eût pris son vase, et l'eût porté."
Mais Jésus répondit à Pierre :—" En vérité,
Quand un pauvre a pitié d'un plus pauvre, mon Père
Veille sur sa demeure et veut qu'elle prospère
Cette femme a bien fait de partir sans surseoir."
Quand il eut dit ces mots, le Seigneur vint s'asseoir
Sur le vieux banc de bois, devant la pauvre hutte ;
De ses divines mains, pendant une minute,
Il fila la quenouille et berça le petit ;
Puis, se levant, il fit signe à Pierre, et partit.
Et, quand elle revint à son logis, la veuve,

A qui de sa bonté Dieu donnait cette preuve,
Trouva—sans deviner jamais par quel ami—
Sa quenouille filée et son fils endormi.

F. COPPÉE.

DON JUAN, A. IV, SC. 6.

DON LOUIS, DON JUAN.

DON LOUIS.

Je vois bien que je vous embarrasse, et que vous vous passeriez fort aisément de ma venue. A dire vrai, nous nous incommodons étrangement l'un et l'autre ; et, si vous êtes las de me voir, je suis bien las aussi de vos déportements. Hélas ! que nous savons peu ce que nous faisons, quand nous ne laissons pas au ciel le soin des choses qu'il nous faut, quand nous voulons être plus avisés que lui, et que nous venons à l'importuner par nos souhaits aveugles et nos demandes inconsidérées ! J'ai souhaité un fils avec des ardeurs nonpareilles ; je l'ai demandé sans relâche avec des transports incroyables ; et ce fils, que j'obtiens en fatiguant le ciel de vœux, est le chagrin et le supplice de cette vie même dont je croyais qu'il devait être la joie et la consolation. De quel œil, à votre avis, pensez-vous que je puisse voir cet amas d'actions indignes, dont on a peine, aux yeux du monde, d'adoucir le mauvais visage ; cette suite continuelle de méchantes affaires, qui nous réduisent à toute heure à lasser les bontés du souverain, et qui ont épuisé auprès de lui le mérite de mes services, et le crédit de mes amis ? Ah ! quelle bassesse est la vôtre ! Ne rougissez-

vous point de mériter si peu votre naissance ? Etes-vous en droit, dites-moi, d'en tirer quelque vanité ? Et qu'avez-vous fait dans le monde pour être gentilhomme ? Croyez-vous qu'il suffise d'en porter le nom et les armes, et que ce nous soit une gloire d'être sortis d'un sang noble, lorsque nous vivons en infâmes ? Non, non, la naissance n'est rien où la vertu n'est pas. Aussi, nous n'avons part à la gloire de nos ancêtres qu'autant que nous nous efforçons de leur ressembler ; et cet éclat de leurs actions qu'ils répandent sur nous, nous impose un engagement de leur faire le même honneur, de suivre les pas qu'ils nous tracent, et de ne point dégénérer de leur vertu, si nous voulons être estimés leurs véritables descendants. Ainsi, vous descendez en vain des aïeux dont vous êtes né ; ils vous désavouent pour leur sang, et tout ce qu'ils ont fait d'illustre ne vous donne aucun avantage ; au contraire, l'éclat n'en rejaillit sur vous qu'à votre déshonneur, et leur gloire est un flambeau qui éclaire aux yeux d'un chacun la honte de vos actions. Apprenez enfin qu'un gentilhomme qui vit mal est un monstre dans la nature ; que la vertu est le premier titre de noblesse ; que je regarde bien moins au nom qu'on signe, qu'aux actions qu'on fait, et que je ferais plus d'état du fils d'un crocheteur, qui serait honnête homme, que du fils d'un monarque, qui vivrait comme vous.

DON JUAN.

Monsieur, si vous étiez assis, vous en seriez mieux pour parler.

DON LOUIS.

Non, insolent, je ne veux point m'asseoir, ni parler davantage, et je vois bien que toutes mes paroles ne font

rien sur ton âme ; mais sache, fils indigne, que la tendresse paternelle est poussée à bout par tes actions ; que je saurai, plus tôt que tu ne penses, mettre une borne à tes déréglements, prévenir sur toi le courroux du ciel, et laver, par ta punition, la honte de t'avoir fait naître.

MOLIÈRE.

LA CONSCIENCE

Lorque avec ses enfants vêtus de peaux de bêtes,
Echevelé, livide, au milieu des tempêtes,
Caïn se fut enfui de devant Jéhovah,
Comme le soir tombait, l'homme sombre arriva
Au bas d'une montagne, en une grande plaine ;
Sa femme fatiguée et ses fils hors d'haleine
Lui dirent :—"Couchons-nous sur la terre et dormons."
Caïn, ne dormant pas, songeait au pied des monts.
Ayant levé la tête, au fond des cieux funèbres
Il vit un œil, tout grand ouvert dans les ténèbres,
Et qui le regardait dans l'ombre fixement.
—" Je suis trop près," dit-il avec un tremblement.
Il réveilla ses fils dormant, sa femme lasse,
Et se remit à fuir, sinistre, dans l'espace.
Il marcha trente jours, il marcha trente nuits.
Il allait, muet, pâle et frémissant aux bruits,
Furtif, sans regarder derriere lui, sans trêve,
Sans repos, sans sommeil. Il atteignit la grève
Des mers dans le pays qui fut depuis Assur.
—" Arrêtons-nous, dit-il, car cet asile est sûr.
Restons-y. Nous avons du monde atteint les bornes."
Et, comme il s'asseyait, il vit, dans les cieux mornes,

L'œil, à la même place, au fond de l'horizon.
Alors il tressaillit, en proie au noir frisson.
—" Cachez-moi," cria-t-il ; et, le doigt sur la bouche,
Tous ses fils regardaient trembler l'aïeul farouche.
Caïn dit à Jabel, père de ceux qui vont
Sous des tentes de poil dans le désert profond :
—" Etends de ce côté la toile de la tente."
Et l'on développa la muraille flottante ;
Et, quand on l'eut fixée avec des poids de plomb :
—"Vous ne voyez plus rien ?"dit Tsilla, l'enfant blond,
La fille de ses fils, douce comme l'aurore ;
Et Caïn répondit :—" Je vois cet œil encore !"
Jubal, père de ceux qui passent dans les bourgs
Soufflant dans des clairons et frappant des tambours,
Cria :—" Je saurai bien construire une barrière."
Il fit un mur de bronze et mit Caïn derrière.
Et Caïn dit :—" Cet œil me regarde toujours !"
Hénoch dit :—" Il faut faire une enceinte de tours
Si terrible que rien ne puisse approcher d'elle.
Bâtissons une ville avec sa citadelle.
Bâtissons une ville, et nous la fermerons."
Alors Tubalcaïn, père des forgerons,
Construisit une ville énorme et surhumaine.
Pendant qu'il travaillait, ses frères, dans la plaine,
Chassaient les fils d'Enos et les enfants de Seth ;
Et l'on crevait les yeux à quiconque passait ;
Et, le soir, on lançait des flèches aux étoiles.
Le granit remplaça la tente aux murs de toiles,
On lia chaque bloc avec des nœuds de fer,
Et la ville semblait une ville d'enfer ;
L'ombre des tours faisait la nuit dans les campagnes ;
Ils donnèrent aux murs l'épaisseur des montagnes ;
Sur la porte on grava : *Défense à Dieu d'entrer.*

Quand ils eurent fini de clore et de murer,
On mit l'aïeul au centre, en une tour de pierre.
Et lui restait lugubre et hagard. —" O mon père,
L'œil a-t-il disparu ? " dit en tremblant Tsilla.
Et Caïn répondit :—" Non, il est toujours là."
Alors il dit :—" Je veux habiter sous la terre,
Comme dans son sépulcre un homme solitaire ;
Rien ne me verra plus, je ne verrai plus rien. "
On fit donc une fosse, et Caïn dit :—" C'est bien ! "
Puis il descendit seul sous cette voûte sombre.
Quand il se fut assis sur sa chaise, dans l'ombre,
Et qu'on eut sur son front fermé le souterrain,
L'œil était dans la tombe et regardait Caïn.

VICTOR HUGO.

LE SOUS-PREFET AUX CHAMPS

M. le sous-préfet est en tournée. Cocher devant, laquais derrière, la calèche de la sous-préfecture l'emporte majestueusement au concours régional de la Combe-aux-Fées. Pour cette journée mémorable, M. le sous-préfet a mis son bel habit brodé, son petit claque, sa culotte collante à bandes d'argent et son épée de gala à poignée de nacre. Sur ses genoux repose une grande serviette en chagrin gaufré qu'il regarde tristement.

M. le sous-préfet regarde tristement sa serviette en chagrin gaufré ; il songe au fameux discours qu'il va falloir prononcer tout à l'heure devant les habitants de la Combe-aux-Fées.. " Messieurs et chers administrés..." Mais il a beau tortiller la soie blonde de ses favoris et répéter vingt fois de suite...... " Messieurs et chers administrés...... " la suite du discours ne vient pas.

La suite du discours ne vient pas. Il fait si chaud dans cette calèche ! A perte de vue, la route de la Combe-aux-Fées poudroie sous le soleil du Midi. L'air est embrasé, et sur les ormeaux du bord du chemin, tout couverts de poussière blanche, des milliers de cigales se répondent d'un arbre à l'autre.... Tout à coup M. le sous-préfet tressaille. Là-bas, au pied d'un coteau, il vient d'apercevoir un petit bois de chênes verts qui semble lui faire signe.

Le petit bois de chênes verts semble lui faire signe : " Venez donc par ici, monsieur le sous-préfet, pour composer votre discours, vous serez bien mieux sous mes arbres... " M. le sous-préfet est séduit ; il saute à bas de sa calèche et dit à ses gens de l'attendre, qu'il va composer son discours dans le petit bois de chênes verts.

Dans le petit bois de chênes verts il y a des oiseaux, des violettes, et des sources sous l'herbe fine. Quand ils ont aperçu M. le sous-préfet avec sa belle culotte et sa serviette en chagrin gaufré, les oiseaux ont eu peur et se sont arrêtés de chanter ; les sources n'ont plus osé faire de bruit, et les violettes se sont cachées dans le gazon... Tout ce petit monde-là n'a jamais vu de sous-préfet, et se demande à voix basse quel est ce beau seigneur qui se promène en culotte d'argent.

A voix basse, sous la feuillée, on se demande quel est ce beau seigneur en culotte d'argent... Pendant ce temps-là, M. le sous-préfet, ravi du silence et de la fraîcheur du bois, relève les pans de son habit, pose son claque sur l'herbe, et s'assied dans la mousse au pied d'un jeune chêne ; puis il ouvre sur ses genoux sa grande serviette en chagrin gaufré et en tire une large feuille de papier-ministre. " C'est un artiste ! " dit la fauvette. " Non,

dit le bouvreuil, ce n'est pas un artiste, puisqu'il a une culotte en argent ; c'est plutôt un prince."

" C'est plutôt un prince, dit le bouvreuil.—Ni un artiste, ni un prince, interrompt un vieux rossignol qui a chanté toute une saison dans les jardins de la sous-préfecture... Je sais ce que c'est, c'est un sous-préfet ! " Et tout le petit bois va chuchotant : " C'est un sous-préfet ! C'est un sous-préfet ! " " Comme il est chauve !" remarque une alouette à grande huppe. Les violettes demandent : " Est-ce que c'est méchant ? "

" Est-ce que c'est méchant ? " demandent les violettes. Le vieux rossignol répond : " Pas du tout ! " Et sur cette assurance, les oiseaux se remettent à chanter, les sources à courir, les violettes à embaumer, comme si le monsieur n'était pas là.... Impassible au milieu de tout ce joli tapage, M. le sous-préfet invoque dans son cœur la muse des comices agricoles, et, le crayon levé, commence à déclamer de sa voix de cérémonie : " Messieurs et chers administrés.... "

" Messieurs et chers administrés ", dit le sous-préfet de sa voix de cérémonie.... Un éclat de rire l'interrompt ; il se retourne et ne voit rien qu'un gros pivert qui le regarde en riant, perché sur son claque. Le sous-préfet hausse les épaules et veut continuer son discours ; mais le pivert l'interrompt encore et lui crie de loin : " A quoi bon ! —Comment ! à quoi bon ? " dit le sous-préfet, qui devient tout rouge ; et, chassant d'un geste cette bête effrontée, il reprend de plus belle : " Messieurs et chers administrés."

" Messieurs et chers administrés," a repris le sous-préfet de plus belle ; mais alors, voilà les petites violettes qui se haussent vers lui sur le bout de leurs tiges et qui lui disent doucement : " Monsieur le sous-préfet, sentez-

vous comme nous sentons bon ? " Et les sources lui font sous la mousse une musique divine, et dans les branches, au-dessus de sa tête, des tas de fauvettes viennent lui chanter leurs plus jolis airs, et tout le petit bois conspire pour l'empêcher de composer son discours.

Tout le petit bois conspire pour l'empêcher de composer son discours... M. le sous-préfet, grisé de parfums, ivre de musique, essaye vainement de résister au charme nouveau qui l'envahit. Il s'accoude sur l'herbe, dégrafe son bel habit, balbutie encore deux ou trois fois : " Messieurs et chers administrés... Messieurs et chers admi.... Messieurs et chers.... " Puis il envoie les administrés au diable, et la muse des comices agricoles n'a plus qu'à se voiler la face.

Voile-toi la face, ô muse des comices agricoles ! Lorsque, au bout d'une heure, les gens de la sous-préfecture, inquiets de leur maître, sont entrés dans le petit bois, ils ont vu un spectacle qui les a fait reculer d'horreur. M. le sous-préfet était couché sur le ventre, dans l'herbe, débraillé comme un bohême. Il avait mis son habit bas, et, tout en mâchonnant des violettes, M. le sous-préfet faisait des vers.

A. DAUDET.

PAYSAN

I

L'âne de mon grand-père avait nom *Paysan*.
Grand-père lui disait : " Viens, cadet, viens-nous-en !"
Et tous deux s'en allaient bellement, le grand-père
Et l'âne, travailler aux champs, faisant la paire.
Le samedi, grand-père emmenait le dernier

De ses petits-enfants—c'est moi—dans un panier ;
Si bien qu'on était trois pour aller à la ville ;
C'était jour de marché. De façon fort civile,
Grand-père, étant un sage, aux femmes du pays
Vendait fruits ou verdure en son jardin cueillis.
Moi, je gardais la bête, ayant pour me distraire
Sa mangeoire à garnir et cent tours à lui faire.
Nous repartions le soir, de beaux écus tintant
Dans le sac, et parfois grand-père si content
Que les bouchons de houx mettaient l'argent en danse
Et que nous rentrions gris comme l'abondance ;
Le grand-père chantant sur l'âne et l'âne ayant
Son plumet, on eût dit Silène officiant ;
Son brûlot à la bouche, il disait sa ballade,
Pendant qu'au bercement du panier à salade
Je regardais pointer une étoile au ciel bleu,
Croyant voir s'allumer la pipe du bon Dieu.

II

Grand-père et Paysan s'aimaient. C'était merveille
De voir, quand l'homme entrait, l'âne dresser l'oreille,
Et, pour qu'il le baisât, tendre un bec langoureux.
L'aieul disait, parlant de Paysan : *Nous deux.*
Bien qu'au bacul de l'âne on vît du temps l'usure,
Toujours prêt au labeur, sans refus, sans mesure,
Il avait l'air de dire en ses yeux indulgents :
" Nature m'a produit pour aider pauvres gens."

Sobre et constant, c'est tout le stoïque. Grand-père,
Très fier de ses vertus, attestait : " C'est mon frère !
Il m'a sauvé ! C'était un soir, dans les grands froids ;
Un loup qui nous suivait, me flairant gris, je crois,
S'approcha, me voyant prêt à choir de la bête ;
Une ruade lui mit les dents hors de la tête ! "

III

Que l'âne fût parent de l'homme en cheveux blancs,
J'y croyais, les trouvant même entre eux ressemblants
Par la tête placide à la terre inclinée,
La routinière allure, endurante, obstinée,
La narine, sagace et narquoise, et l'œil bleu,
Calme comme le train des choses, mais un peu
Plus noir, faute de pleurs, chez l'âne,—et voilé, comme
S'il enfermait un plus grand mystère que l'homme.

IV

Grand-père avait ainsi pour ombre à son côté
Son âne. Mais il n'est bonne société
Qui ne se quitte enfin. Par une nuit d'automne,
L'aïeul, honnêtement, sans déranger personne,
Ayant fait son paquet dès longtemps, s'en alla.
Son compère, un ancien, le fossoyeur, vint là ;
Et l'âne, qui passait, le vit par la fenêtre
Dans la bière coucher et clouer son vieux maître.

Mes quatre grands cousins portaient le cercueil. Moi,
Je suivais. Pas beaucoup de voisins au convoi,
Car on battait le ban des vendanges. L'église
S'ouvrit, triste, et le long de la muraille grise
On s'aligna ; l'*Amen* répondit aux sanglots.
Par moments on voyait passer des chariots,
La porte sur la rue étant restée ouverte,
Et le soleil au loin dorait la vigne verte.

Voilà que soudain, comme on était là, pleurant,
On entendit un cri farouche et déchirant,
Plus qu'humain, tel qu'en peut seule râler la bête,
Et l'on vit Paysan entrer, tendant la tête,

Dans l'église, geignant comme un soufflet crevé,
Fou, son licol rompu traînant sur le pavé,
Et l'oreille pendante, ainsi qu'aux hirondelles
Qu'un plomb méchant blessa, l'on voit pendre les ailes ;
Il avança, chacun regardant stupéfait,
Et tendre, il allongea le museau, comme on fait
Pour être caressé, sur le drap funéraire,
Et lamentablement l'âne se prit à braire.

Peut-être on l'eût battu ; mais monsieur le curé,
Un vieux, fils du terroir aussi, très vénéré,
Vint et dit : " Laissez-le. Ce n'est point un profane ;
Le Seigneur, qui souffrit près de sa crèche un âne,
Peut bien dans son église endurer celui-ci,
D'autant que le cercueil est une crèche aussi."

Et, tranquille, il reprit la messe commencée.
Et nul ne se trouva choqué dans sa pensée,
Des répons que brâmait l'âne dans son latin ;
Et quand fut dit l'*Amen* qui clôt notre destin,
Je le pris par la bride : il suivit les obsèques
Comme aux enterrements où chantent des évêques
Un cheval chamarré qui suit un empereur ;
Ainsi l'âne au tombeau suivit le laboureur.

V

Et Paysan quitta le dernier l'humble fosse,
Portant,—car sa douleur certes n'était point fausse,
N'étant pas héritier,—bas la tête, et sa croix
De misère plus lourde à ses vieux os étroits ;
Triste, il franchit la grille, et jamais dès cette heure
Ne la dépassa plus.—Sachant que la demeure
Du grand-père était là, quand, les jours de marché,

L'on le voulait pousser à la ville, empêché
Là comme par un mur, buté de pieds, de tête
Et de cœur,—le bâton fît-il rage et tempête
Sur ses reins façonnés à ces chocs d'ici-bas,—
Paysan n'allait pas plus outre d'un seul pas :
Il y fût mort plutôt, ce qui ne tarda guère.

Mère des paysans, terre, sois-lui légère,
Et d'un égal sommeil, sous le tranquille dais,
Berce ton grand fils, l'homme,—et ses frères cadets !

PAUL DELAIR.

LE BARBIER DE SEVILLE, A. II, SC. 8.

BARTHOLO, BASILE.

BASILE.

La calomnie, monsieur ! Vous ne savez guère ce que vous dédaignez ; j'ai vu les plus honnêtes gens près d'en être accablés. Croyez qu'il n'y a pas de plate méchanceté, pas d'horreurs, pas de conte absurde, qu'on ne fasse adopter aux oisifs d'une grande ville en s'y prenant bien, et nous avons ici des gens d'une adresse !.... D'abord un bruit léger, rasant le sol comme l'hirondelle avant l'orage, *pianissimo* murmure et file, et sème en courant le trait empoisonné. Telle bouche le recueille et *piano, piano,* vous le glisse en l'oreille adroitement. Le mal est fait ; il germe, il rampe, il chemine, et *rinforzando* de bouche en bouche, il va le diable ; puis tout à coup, ne sais comment, vous voyez calomnie se dresser, siffler, s'enfler, grandir à vue d'œil. Elle s'élance, étend son vol, tourbillonne, enveloppe, arrache, entraîne, éclate

et tonne, et devient, grâce au ciel, un cri général, un *crescendo* public, un *chorus* universel de haine et de proscription. Qui diable y résisterait !

BEAUMARCHAIS.

LOUIS XI, A. IV, SC. 6.

LOUIS, FRANÇOIS DE PAULE.

LOUIS

Ah ! si dans mes tourments vous descendiez, mon père,
Je vous arracherais des larmes de pitié !
Les angoisses du corps n'en sont qu'une moitié,
Poignante, intolérable, et la moindre peut-être.
Je ne me plais qu'aux lieux où je ne puis pas être.
En vain, je sors de moi : fils rebelle jadis,
Je me vois dans mon père et me crains dans mon fils.
Je n'ai pas un ami : je hais ou je méprise ;
L'effroi me tord le cœur sans jamais lâcher prise,
Il n'est point de retraite où j'échappe aux remords ;
Je veux fuir les vivants, je suis avec les morts.
Ce sont des jours affreux ; j'ai des nuits plus terribles !
L'ombre pour m'abuser prend des formes visibles :
Le silence me parle, et mon Sauveur me dit,
Quand je viens de prier : " Que me veux-tu, maudit ? "
Un démon, si je dors, s'assied sur ma poitrine.
Je l'écarte ; un fer nu s'y plonge et m'assassine.
Je me lève éperdu ; des flots de sang humain
Viennent battre ma couche, elle y nage, et ma main
Que penche sur leur gouffre une main qui la glace,
Sent des lambeaux hideux monter à leur surface.

C. DELAVIGNE.

MAHOMET

Six siècles s'étaient écoulés depuis la prédication de l'Evangile. A ce moment, dans un coin du globe séparé de tout le reste par des solitudes de sable, entre l'Egypte et la Palestine, au sein d'une race qui descendait d'Abraham et qui en avait conservé la glorieuse tradition, à l'ombre du nom le plus gracieux qui ait jamais désigné à l'oreille de l'homme une patrie, dans l'Arabie enfin, un homme naquit. Il venait tard pour fonder une doctrine ; car il venait après le Christ, lorsque déjà tout l'empire romain obéissait à la croix, et que les branches de cet arbre vigoureux se croisaient de la Syrie à l'Egypte et à l'Abyssinie. Il n'eut pas peur cependant ; il connut l'Evangile ; il jugea, en le lisant, l'infériorité morale de son pays, partagé entre l'idolâtrie et les souvenirs abrahamiques, et, sans accepter le joug du Christ dédaignant le rôle d'hérésiarque aussi bien que celui de fidèle, il se posa entre le monde ancien qui expirait et le monde nouveau qui surgissait de toutes parts, espérant les écraser tous les deux, et se faire, sur leur double ruine, le précepteur dernier et le dominateur unique du genre humain. Il fonda l'Islam, que l'on a bien pu appeler une hérésie, à cause de certaines ressemblances manifestes avec le système chrétien, mais qui s'en sépare par la négation absolue de la Trinité et de la divinité de Jésus-Christ, et qui n'est au fond qu'un déisme traditionnel ayant pour type plus ou moins exact les croyances et les mœurs de l'époque patriarcale.

Le nom d'Abraham remplit le Coran tout entier ; il est la vie de l'Islam. C'est Abraham que Mahomet a voulu substituer à Jésus-Christ ; c'est par Abraham

qu'il a espéré renverser à la fois le christianisme et l'idolâtrie ; Abraham a été pour lui ce que les premiers siècles chrétiens ont été plus tard pour Luther. Mahomet s'était retourné vers le passé, et y avait choisi un point qu'il estimait le vrai point du temps et de la vérité.

Il réussit, Messieurs ; il fonda sa doctrine, et, après douze cents ans, plusieurs peuples datent encore leur histoire par son hégire victorieux. Mais qu'en est-il résulté pour les mœurs ? Quel a été, sous le rapport de la chasteté, le fruit de cette mémorable fondation ? Je n'ai pas besoin de vous le dire, Messieurs ; vous connaissez l'affreuse dépravation des peuples mahométans, tombés au-dessous des mœurs de la Grèce et de Rome, vivant, en vertu de leur loi, dans la polygamie la plus effrénée, ayant abaissé la femme dans une servitude et une honte plus grandes que ne les lui avait faites la société païenne, et affichant des excès qu'aucune parole ne saurait retracer.

Et ne croyez pas que Mahomet l'ait voulu. Non, Messieurs, Mahomet ne l'a pas voulu : Mahomet, comme tout fondateur, a voulu élever son peuple, et il y a réussi sous certains rapports. Il est manifeste que son intention et son orgueil étaient de rappeler à la vie la civilisation transitoire des patriarches, et la polygamie en est une démonstration, aussi bien que l'esprit d'hospitalité qui respire dans le Coran. Mahomet n'a pas voulu corrompre l'Arabie, mais la régénérer, la ramener au temps de ses célèbres et pieux ancêtres. Pourquoi ne l'a-t-il pas fait en réalité ? Parce qu'il n'a pas pu. Ni son cœur n'a été assez pur, ni sa main n'a été assez forte pour imposer aux populations qu'il prétendait régir, la sainteté et la chasteté. L'Arabe, comme un cheval indompté, a bien obéi à son maître, quand ce

maître l'a lancé par le monde, avec un coup d'éperon qui lui promettait la victoire ; il s'est bien jeté, la tête ardente, les jarrets souples, le poil hérissé, pour niveler les peuples sous son puissant passage ; mais quand il a fallu lui mettre à la bouche le frein de la pureté, il en a broyé les anneaux d'acier, et il s'est trouvé que la doctrine qui le poussait à la conquête du monde était une doctrine moins fortement trempée que ses muscles et son poitrail.

LACORDAIRE.

LES FEMMES SAVANTES, A. II, SC. 7.

PHILAMINTE, CHRYSALE, BÉLISE.

CHRYSALE.

.... C'est à vous que je parle, ma sœur.
Le moindre solécisme en parlant vous irrite ;
Mais vous en faites, vous, d'étranges en conduite.
Vos livres éternels ne me contentent pas ;
Et, hors un gros Plutarque à mettre mes rabats,
Vous devriez brûler tout ce meuble inutile,
Et laisser la science aux docteurs de la ville ;
M'ôter, pour faire bien, du grenier de céans,
Cette longue lunette à faire peur aux gens,
Et cent brimborions dont l'aspect importune ;
Ne point aller chercher ce qu'on fait dans la lune,
Et vous mêler un peu de ce qu'on fait chez vous,
Où nous voyons aller tout sens dessus dessous.
Il n'est pas bien honnête, et pour beaucoup de causes,
Qu'une femme étudie et sache tant de choses.

Former aux bonnes mœurs l'esprit de ses enfants,
Faire aller son ménage, avoir l'œil sur ses gens,
Et régler la dépense avec économie,
Doit être son étude et sa philosophie.
Nos pères, sur ce point, étaient gens bien sensés,
Qui disaient qu'une femme en sait toujours assez,
Quand la capacité de son esprit se hausse
A connaître un pourpoint d'avec un haut-de-chausse.
Les leurs ne lisaient point, mais elles vivaient bien ;
Leurs ménages étaient tout leur docte entretien ;
Et leurs livres, un dé, du fil et des aiguilles,
Dont elles travaillaient au trousseau de leurs filles.
Les femmes d'à présent sont bien loin de ces mœurs ;
Elles veulent écrire et devenir auteurs.
Nulle science n'est pour elles trop profonde,
Et céans, beaucoup plus qu'en aucun lieu du monde :
Les secrets les plus hauts s'y laissent concevoir,
Et l'on sait tout chez moi, hors ce qu'il faut savoir.
On y sait comment vont lune, étoile polaire,
Vénus, Saturne et Mars, dont je n'ai point affaire ;
Et, dans ce vain savoir, qu'on va chercher si loin,
On ne sait comme va mon pot, dont j'ai besoin.
Mes gens à la science aspirent pour vous plaire,
Et tous ne font rien moins que ce qu'ils ont à faire.
Raisonner est l'emploi de toute ma maison,
Et le raisonnement en bannit la raison.
L'un me brûle mon rôt, en lisant quelque histoire ;
L'autre rêve à des vers, quand je demande à boire.
Enfin, je vois par eux votre exemple suivi,
Et j'ai des serviteurs, et ne suis point servi.
Une pauvre servante au moins m'était restée,
Qui de ce mauvais air n'était point infectée,
Et voilà qu'on la chasse avec un grand fracas,

A cause qu'elle manque à parler Vaugelas.
Je vous le dis, ma sœur, tout ce train-là me blesse,
Car c'est, comme j'ai dit, à vous que je m'adresse.
Je n'aime point céans tous vos gens à latin,
Et principalement ce monsieur Trissotin ;
C'est lui qui, dans des vers, vous a tympanisées :
Tous les propos qu'il tient sont des billevesées.
On cherche ce qu'il dit après qu'il a parlé ;
Et je lui crois, pour moi, le timbre un peu fêlé.

MOLIÈRE.

LA PENITENCE

On peut satisfaire à l'Eglise sans subir les peines publiques qu'elle imposait autrefois : on ne peut satisfaire à Dieu sans lui en offrir de particulières qui les égalent et qui en soient une juste compensation. Or, regardez autour de vous. Je ne dis pas que vous jugiez vos frères. Mais examinez les mœurs de tous ceux qui vous environnent. Je ne parle pas même ici de ces pécheurs déclarés qui ont secoué le joug, et qui ne gardent plus de mesure dans le crime. Je ne parle que de ceux qui vous ressemblent, qui sont dans des mœurs communes, et dont la vie n'offre rien de scandaleux ni de criant. Ils sont pécheurs : ils en conviendraient. Vous n'êtes pas innocent : vous en convenez vous-même. Or, sont-ils pénitents ? Et l'êtes-vous ? L'âge, les emplois, des soins plus sérieux vous ont fait peut-être revenir des emportements d'une première jeunesse ; peut-être même les amertumes que la bonté de Dieu a pris plaisir de répandre sur vos passions, les perfidies, les bruits désagréables, une fortune reculée, la santé ruinée, des affaires en

décadence, tout cela a refroidi et retenu les penchants déréglés de votre cœur ; le crime vous a dégoûté du crime même ; les passions d'elles-mêmes se sont peu à peu éteintes ; le temps et la seule inconstance du cœur a rompu vos liens : cependant, dégoûté des créatures, vous n'en êtes pas plus vif pour votre Dieu. Vous êtes devenu plus prudent, plus régulier, selon le monde, plus homme de probité, plus exact à remplir vos devoirs publics et particuliers : mais vous n'êtes pas pénitent. Vous avez cessé vos désordres : mais vous ne les avez pas expiés, mais vous ne vous êtes pas converti, mais ce grand coup qui change le cœur et qui renouvelle tout l'homme, vous ne l'avez pas encore senti.

Cependant cet état si dangereux n'a rien qui vous alarme. Des péchés qui n'ont jamais été purifiés par une sincère pénitence, ni, par conséquent, remis devant Dieu, sont à vos yeux comme s'ils n'étaient plus. Et vous mourrez tranquille dans une impénitence d'autant plus dangereuse que vous mourrez sans la connaître. Ce n'est pas ici une simple expression ni un mouvement de zèle : rien n'est plus réel ni plus exactement vrai.

MASSILLON.

POUR LES PAUVRES

Dans vos fêtes d'hiver, riches, heureux du monde,
Quand le bal tournoyant de ses feux vous inonde,
Quand partout à l'entour de vos pas vous voyez
Briller et rayonner cristaux, miroirs, balustres,
Candélabres ardents, cercle étoilé des lustres,
Et la danse, et la joie au front des conviés ;

Tandis qu'un timbre d'or sonnant dans vos demeures
Vous change en joyeux chant la voix grave des heures,
Oh ! songez-vous parfois que, de faim dévoré,
Peut-être un indigent dans les carrefours sombres
S'arrête, et voit danser vos lumineuses ombres
Aux vitres du salon doré ?

Songez-vous qu'il est là, sous le givre et la neige,
Ce père sans travail, que la famine assiège ?
Et qu'il se dit tout bas : " Pour un seul que de biens !
A son large festin que d'amis se récrient !
Ce riche est bien heureux, ses enfants lui sourient.
Rien que dans leurs jouets que de pain pour les miens ! "

Et puis à votre fête il compare en son âme
Son foyer où jamais ne rayonne une flamme,
Ses enfants affamés, et leur mère en lambeau,
Et, sur un peu de paille, étendue et muette,
L'aïeule, que l'hiver, hélas ! a déjà faite
Assez froide pour le tombeau.

Car Dieu mit ces degrés aux fortunes humaines.
Les uns vont tout courbés sous le fardeau des peines ;
Au banquet du bonheur bien peu sont conviés ;
Tous n'y sont point assis également à l'aise.
Une loi, qui d'en bas semble injuste et mauvaise,
Dit aux uns : *Jouissez !* aux autres : *Enviez !*

Cette pensée est sombre, amère, inexorable,
Et fermente en silence au cœur du misérable.
Riches, heureux du jour, qu'endort la volupté,
Que ce ne soit pas lui qui des mains vous arrache
Tous ces biens superflus où son regard s'attache ;
Oh ! que ce soit la charité !

L'ardente charité, que le pauvre idolâtre !
Mère de ceux pour qui la fortune est marâtre,
Qui relève et soutient ceux qu'on foule en passant,
Qui, lorsqu'il le faudra, se sacrifiant toute,
Comme le Dieu martyr dont elle suit la route,
Dira : Buvez ! mangez ! c'est ma chair et mon sang !

Donnez, riches ! L'aumône est sœur de la prière.
Hélas ! quand un vieillard, sur votre seuil de pierre,
Tout roidi par l'hiver, en vain tombe à genoux ;
Quand les petits enfants, les mains de froid rougies,
Ramassent sous vos pieds les miettes des orgies,
La face du Seigneur se détourne de vous.

Donnez ! afin que Dieu, qui dote les familles,
Donne à vos fils la force, et la grâce à vos filles ;
Afin que votre vigne ait toujours un doux fruit ;
Afin qu'un blé plus mûr fasse plier vos granges ;
Afin d'être meilleurs ; afin de voir les anges
Passer dans vos rêves la nuit !

Donnez ! il vient un jour où la terre nous laisse.
Vos aumônes là-haut vous font une richesse.
Donnez ! afin qu'on dise : " Il a pitié de nous ! "
Afin que l'indigent que glacent les tempêtes,
Que le pauvre qui souffre à côté de vos fêtes,
Au seuil de vos palais fixe un œil moins jaloux.

Donnez ! pour être aimés du Dieu qui se fit homme,
Pour que le méchant même en s'inclinant vous nomme
Pour que votre foyer soit calme et fraternel ;
Donnez ! afin qu'un jour, à votre heure dernière,
Contre tous vos péchés vous ayez la prière
D'un mendiant puissant au ciel !

V. HUGO.

RAPIDITÉ DE LA VIE

La vie humaine est semblable à un chemin dont l'issue est un précipice affreux : on nous en avertit dès le premier pas ; mais la loi est prononcée, il faut avancer toujours. Je voudrais retourner sur mes pas : Marche, marche. Un poids invincible, une force irrésistible, nous entraîne; il faut sans cesse avancer vers le précipice. Mille traverses, mille peines nous fatiguent et nous inquiètent dans la route. Encore si je pouvais éviter ce précipice affreux ! Non, non, il faut marcher, il faut courir, telle est la rapidité des années. On se console pourtant, parce que de temps en temps on rencontre des objets qui nous divertissent, des eaux courantes, des fleurs qui passent. On voudrait s'arrêter : Marche, marche. Et cependant on voit tomber derrière soi tout ce qu'on avait passé : fracas effroyable, inévitable ruine ! On se console, parce qu'on emporte quelques fleurs cueillies en passant, qu'on voit se faner entre ses mains, du matin au soir, quelques fruits qu'on perd en les goûtant. Enchantement ! toujours entraîné, tu approches du gouffre affreux. Déjà tout commence à s'effacer ; les jardins moins fleuris, les fleurs moins brillantes, les couleurs moins vives, les prairies moins riantes, les eaux moins claires ; tout se ternit, tout s'efface : l'ombre de la mort se présente ; on commence à sentir l'approche du gouffre fatal. Mais il faut aller sur le bord, encore un pas. Déjà l'horreur trouble le sens, la tête tourne, les yeux s'égarent, il faut marcher. On voudrait retourner en arrière ; plus de moyen : tout est tombé, tout est évanoui, tout est échappé.

Je n'ai pas besoin de vous dire que ce chemin, c'est la vie ; que ce gouffre, c'est la mort.

BOSSUET.

BRITANNICUS, A. IV, SC. 3.

NÉRON, BURRHUS.

BURRHUS.

Et ne suffit-il pas, seigneur, à vos souhaits
Que le bonheur public soit un de vos bienfaits ?
C'est à vous à choisir, vous êtes encor maître.
Vertueux jusqu'ici, vous pouvez toujours l'être :
Le chemin est tracé, rien ne vous retient plus ;
Vous n'avez qu'à marcher de vertus en vertus.
Mais si de vos flatteurs vous suivez la maxime,
Il vous faudra, seigneur, courir de crime en crime,
Soutenir vos rigueurs par d'autres cruautés,
Et laver dans le sang vos bras ensanglantés.
Britannicus mourant excitera le zèle
De ses amis, tout prêts à prendre sa querelle.
Ces vengeurs trouveront de nouveaux défenseurs,
Qui, même après leur mort, auront des successeurs :
Vous allumez un feu qui ne pourra s'éteindre.
Craint de tout l'univers, il vous faudra tout craindre,
Toujours punir, toujours trembler dans vos projets,
Et pour vos ennemis compter tous vos sujets.
Ah ! De vos premiers ans l'heureuse expérience
Vous fait-elle, seigneur, haïr votre innocence ?
Songez-vous au bonheur qui les a signalés ?
Dans quel repos, ô ciel ! les avez-vous coulés !

Quel plaisir de penser et de dire en vous-même :
" Partout en ce moment on me bénit, on m'aime ;
" On ne voit point le peuple à mon nom s'alarmer ;
" Le ciel dans tous leurs pleurs ne m'entend point [nommer ;
" Leur sombre inimitié ne fuit point mon visage ;
" Je vois voler partout les cœurs à mon passage ! "
Tels étaient vos plaisirs. Quel changement, ô dieux !
Le sang le plus abject vous était précieux :
Un jour, il m'en souvient, le sénat équitable
Vous pressait de souscrire à la mort d'un coupable :
Vous résistiez, seigneur, à leur sévérité ;
Votre cœur s'accusait de trop de cruauté ;
Et, plaignant les malheurs attachés à l'empire,
Je voudrais, disiez-vous, ne savoir pas écrire.
Non, ou vous me croirez, ou bien de ce malheur
Ma mort m'épargnera la vue et la douleur :
On ne me verra point survivre à votre gloire.
Si vous allez commettre une action si noire,
Me voilà prêt, Seigneur ; avant que de partir,
Faites percer ce cœur qui n'y peut consentir :
Appelez les cruels qui vous l'ont inspirée ;
Qu'ils viennent essayer leur main mal assurée.

RACINE.

LE SIECLE DE LOUIS XIV

Veuillez donc, Messieurs, embrasser par la pensée cette période historique, qui s'étend depuis la mort de Mazarin jusqu'à celle de Louis XIV. Réunissez, dans cet espace, tant d'actions glorieuses, tant de succès mémorables, des Etats envahis, des provinces conquises et gardées, des

flottes victorieuses, de grands monuments fondés, et, malgré de funestes revers, un descendant de Louis XIV, placé sur un trône étranger. Voyez cette foule de généraux habiles, d'hommes d'Etat, d'hommes de génie, qui se succèdent sans interruption, pendant un demi-siècle, pour ne manquer jamais au choix du souverain. Condé avait défendu l'enfance de Louis XIV : Villars et Vendôme soutiennent sa vieillesse. Bossuet et Fénelon élèvent ses fils et les enfants de ses fils. Pendant une longue prospérité, il est grand de la gloire de ses sujets : et, quand la fortune l'abandonne, quand ses appuis se brisent, quand sa race est près de s'éteindre, il montre une âme héroïque, porte avec fermeté le poids de l'empire et des revers, et meurt le dernier des hommes illustres de son règne, comme pour annoncer que le grand siècle était achevé.

Certes, Messieurs, ce tableau n'est pas sans ombres : cette gloire ne fut pas sans mélange et sans erreurs. Louis XIV a recueilli plus qu'il n'a fait peut-être. Le génie de notre nation fermentait depuis plusieurs siècles, au milieu des restes de la barbarie, et du chaos de la guerre civile. Il était mûr pour enfanter de grandes choses ; et toutes les forces du courage, de l'intelligence et du talent, semblaient, par un mystérieux accord, éclater à la fois. Mais cette active fécondité de la nature fut réglée, pour ainsi dire, par la fortune et les regards d'un homme. L'ordre et la majesté se montrèrent en même temps que la vigueur et la richesse ; et le souverain parut avoir créé toutes les grandeurs qu'il mettait à leur place. L'enthousiasme s'accrut par cette illusion ; et l'idolâtrie des cours devint, pour la première fois, l'inspiration du génie.

Qu'elles sont brillantes, en effet, ces vingt premières années du gouvernement de Louis XIV ! Un roi plein d'ardeur et d'espérance saisit lui-même ce sceptre qui, depuis Henri le Grand, n'avait été soutenu que par des favoris et des ministres. Son âme, que l'on croyait subjuguée par la mollesse et les plaisirs, se déploie, s'affermit et s'éclaire, à mesure qu'il a besoin de régner. Il se montre vaillant, laborieux, ami de la justice et de la gloire : quelque chose de généreux se mêle aux premiers calculs de sa politique. Il envoie des Français défendre la chrétienté contre les Turcs, en Allemagne et dans les îles de Crète ; il est protecteur avant d'être conquérant ; et, lorsque l'ambition l'entraîne à la guerre, ses armes heureuses et rapides paraissent justes à la France éblouie. La pompe des fêtes se mêle aux travaux de la guerre ; les jeux du Carrousel, aux assauts de Valenciennes et de Lille. Cette altière noblesse, qui fournissait des chefs aux factions, et que Richelieu ne savait dompter que par les échafauds, est séduite par les paroles de Louis, et récompensée par les périls qu'il lui accorde à ses côtés. La Flandre est conquise ; l'Océan et la Méditerranée sont réunis ; de vastes ports sont creusés ; une enceinte de forteresses environne la France ; les colonnades du Louvre s'élèvent ; les jardins de Versailles se dessinent ; l'industrie des Pays-Bas et de la Hollande se voit surpassée par les ateliers nouveaux de la France ; une émulation de travail, d'éclat, de grandeur, est partout répandue ; un langage sublime et nouveau célèbre toutes ces merveilles, et les agrandit pour l'avenir. Les épîtres de Boileau sont datées des conquêtes de Louis XIV ; Racine porte sur la scène les faiblesses et l'élégance de la cour ; Molière doit à la puissance du trône la liberté

de son génie ; La Fontaine lui-même s'aperçoit des grandes actions du jeune roi, et devient flatteur pour le louer.

VILLEMAIN.

LE SOULIER DE CORNEILLE

Par une rue étroite, au cœur du vieux Paris,
Au milieu des passants, du tumulte et des cris,
La tête dans le ciel, et le pied dans la fange,
Cheminait à pas lents une figure étrange :
C'était un grand vieillard sévèrement drapé,
Noble et sainte misère, en son manteau râpé !
Son œil d'aigle, son front argenté vers les tempes,
Rappelaient les fiertés des plus mâles estampes,
Et l'on eût dit, à voir ce masque souverain,
Une médaille antique à frapper en airain.
Le vieillard s'arrêta dans une pauvre échoppe.
Le Roi-Soleil alors illuminait l'Europe,
Et les peuples baissaient leurs regards éblouis
Devant cet Apollon qui s'appelait Louis.
A le chanter Boileau passait ses doctes veilles ;
Pour le loger Mansard entassait ses merveilles.
Cependant, en un bouge, auprès d'un savetier,
Pied nu, le grand Corneille attendait son soulier !
Sur la poussière d'or de sa terre bénie,
Homère, sans chaussure, aux chemins d'Ionie,
Pouvait marcher jadis avec l'antiquité,
Beau comme un marbre grec par Phidias sculpté.
Mais Homère, à Paris, sans crainte du scandale,
Un jour de pluie, eût fait recoudre sa sandale ;
Ainsi faisait l'auteur d'*Horace* et de *Cinna*,

Celui que de ses mains la Muse couronna,
Le fier dessinateur, Michel-Ange du drame,
Qui peignit les Romains si grands, d'après son âme...
Louis, ce vil détail que le bon goût dédaigne,
Ce soulier recousu me gâte tout ton règne.
A ton siècle en perruque et de luxe amoureux,
Je ne pardonne pas Corneille malheureux.
Ton dais fleurdelisé cache mal cette échoppe ;
De la pourpre, où ton faste à grands plis s'enveloppe,
Je voudrais prendre un peu pour Corneille vieilli,
S'éteignant, pauvre et seul, dans l'ombre et dans l'oubli.
Sur le rayonnement de toute ton histoire,
Sur l'or de ton soleil, c'est une tache noire,
O roi, d'avoir laissé, toi qu'ils ont peint si beau,
Corneille sans souliers, Molière sans tombeau !

TH. GAUTIER.

LE BON DIEU

On se plaint parfois qu'on n'invente
Rien d'utile, rien de nouveau,
Et qu'aucune idée importante
Ne jaillisse d'aucun cerveau :
Eh bien ! sans qu'on s'en doute, l'homme
A fait dans ce siècle un grand pas ;
Car il a découvert, en somme,
Que le bon Dieu n'existe pas.

Toujours, sur la machine ronde,
On avait caressé l'espoir
Qu'après avoir quitté ce monde,
Dans l'autre on pourrait se revoir...

Or, c'était une erreur complète :
Il n'est rien après le trépas.
Eh bien ! vraiment, cela m'embête,
Que le bon Dieu n'existe pas.

Souvent, je disais en moi-même :
" Un jour,—ni trop tard, ni trop tôt,—
Au milieu de tous ceux que j'aime,
J'irai me reposer là-haut. "
Car, enfin, sans être rosière,
Je n'ai pas fait trop de faux pas,
Et peux me montrer à saint Pierre.
Mais le bon Dieu n'existe pas.

Jadis, c'était l'erreur commune,
On croyait que, dans le ciel bleu,
Etoiles et soleil et lune
Prouvaient l'existence de Dieu....
Aujourd'hui, c'est une autre affaire,
Et les astres qu'on voit d'en bas
Aux hommes prouvent, au contraire,
Que le bon Dieu n'existe pas.

Je ne sais, mais je m'imagine
Qu'après avoir de l'univers
Rayé la puissance divine,
Tout s'en va marcher de travers ;
Oui, je crains que cela nous cause
Bien des soucis et des tracas,
Et détruise plus d'une chose,
Que le bon Dieu n'existe pas.

A tous ceux qui souffrent sur terre,
Aux infirmes, pauvres et gueux,

On promettait avec mystère
Qu'ils seraient les premiers aux cieux,
Et mille choses admirables
En espoir après le trépas.
C'est fâcheux, pour les misérables,
Que le bon Dieu n'existe pas.

Quand un enfant n'était pas sage,
On disait : " Dieu te voit, tu sais ! "
Il n'en fallait pas d'avantage :
Parler de Dieu, c'était assez.
Mais aujourd'hui, garçons et filles
Riront des mamans, des papas....
Ça contrariera les familles,
Que le bon Dieu n'existe pas.

Lorsqu'un docteur par maladresse
Laissait trépasser un mortel,
Il accusait avec prestesse
De cet accident.... l'Eternel.
Mais plus de volonté divine,
Docteur, pour sortir d'embarras.
Ça va gêner la médecine,
Que le bon Dieu n'existe pas.

Lorsque de l'Océan l'orage
Soulevait les flots furieux,
Les matelots, perdant courage,
Imploraient le secours des cieux ;
Ils croyaient qu'à l'heure suprême,
Un Dieu leur ouvrirait les bras....
Pour ceux-là, c'est dur, tout de même,
Que le bon Dieu n'existe pas.

Jusqu'ici, sans vouloir le dire,
Bien des gens vivaient sagement,
De crainte d'aller un jour cuire
Dans le royaume de Satan.
Crois-tu, maintenant, loi civile,
Qu'à les dompter tu suffiras ?
Ça tuera les sergents de ville,
Que le bon Dieu n'existe pas.

Enfin, pour moi, cela m'enlève,
Sans parler aussi du passé,
Pour l'avenir plus d'un doux rêve,
Que j'avais longtemps caressé.
Au milieu de nos temps moroses,
Du Dieu qu'on nie avec fracas,
J'espérais avant tout...... deux choses....
Mais le bon Dieu n'existe pas.

J'espérais que de leur folie
Il guérirait nos députés,
Et que par lui la chambre unie
Commettrait moins d'absurdités ;
Puis, j'avais aussi l'espérance
Que Dieu, dans les prochains combats,
Viendrait au secours de la France....
Mais le bon Dieu n'existe pas.

Qui reconnaît Dieu s'humilie,
Voilà le fait. Pourtant, deux mots :
Est-ce que ça nous glorifie,
De passer pour des animaux ?
Si je ne suis plus qu'une bête,
En supprimant Dieu,... dans ce cas,
Je le déclare : je regrette
Que le bon Dieu n'existe pas.

Et, tenez, malgré tout, je pense
Que bien des gens continueront
A reconnaître sa puissance,
Et longtemps encore le prieront.
Ma foi, l'exemple est bon à prendre :
Quand nous aurons sauté le pas,
Il sera toujours temps d'apprendre
Si le bon Dieu n'existe pas.

E. GRENET-DANCOURT.

VOIX DE LA VAGUE

Depuis deux jours, sur ses rivages,
Avec des aboîments sauvages,
La mer pousse ses flots hurlants :
Ils arrivent de loin, se pressent,
Se cabrent, menaçants, et dressent
Sur leurs cous glauques leurs crins blancs.

Puis, par grandes files, sans trêves,
A l'assaut des rocs et des grèves
Ils courent sous le fouet du vent,
S'élancent, furieux, s'écroulent
En retombant sur ceux qui roulent
Et les ramènent en avant.

Et de là montent des vacarmes
Tels, que si deux peuples en armes
S'entre-choquaient en un champ clos,
Il jaillirait vers les nuées
Moins de clameurs et de huées,
De blasphèmes et de sanglots......

Et moi, qui supplie à toute heure
Tout ce qui chante, crie ou pleure
Dans l'orchestre de l'univers,
De parler à voix haute et claire,
Je dis à la vague en colère :
" Conte-moi donc les maux soufferts."

Lors, courbant sa crête en spirale,
La vague, avec un affreux râle,
Crache à mes pieds un caillou rond,
Le reprend encor, le repousse,
Fuit et revient à la rescousse,
La rage au cœur, l'écume au front.

Puis, ricanant : " Tu crois, poète,
Dit-elle, que je m'inquiète
Du sort des marins naufragés,
Et que mes plaintes infinies,
De leurs farouches harmonies,
Bercent ceux que j'ai submergés ?

" Détrompe-toi. Je suis aveugle,
Et sourde, et bête ; et si je beugle,
C'est qu'un jour, pour me tourmenter,
Ce caillou roula de sa cime,
Et que depuis mille ans je trime
Vainement à l'y remonter."

FRANÇOIS FABIÉ.

MITHRIDATE, A. III, SC. 1.

MITHRIDATE, PHARNACE, XIPHARÈS.

MITHRIDATE.

Approchez, mes enfants. Enfin l'heure est venue
Qu'il faut que mon secret éclate à votre vue ;
A mes nobles projets je vois tout conspirer ;
Il ne me reste plus qu'à vous les déclarer.
Je fuis : ainsi le veut la fortune ennemie.
Mais vous savez trop bien l'histoire de ma vie
Pour croire que longtemps, soigneux de me cacher,
J'attende en ces déserts qu'on me vienne chercher.
La guerre a ses faveurs, ainsi que ses disgrâces :
Déjà plus d'une fois, retournant sur mes traces,
Tandis que l'ennemi, par ma fuite trompé,
Tenait après son char un vain peuple occupé,
Et, gravant en airain ses frêles avantages,
De mes Etats conquis enchaînait les images,
Le Bosphore m'a vu, par de nouveaux apprêts,
Ramener la terreur du fond de ses marais,
Et, chassant les Romains de l'Asie étonnée,
Renverser en un jour l'ouvrage d'une année.
D'autres temps, d'autres soins. L'Orient accablé
Ne peut plus soutenir leur effort redoublé :
Il voit plus que jamais ses campagnes couvertes
De Romains, que la guerre enrichit de nos pertes.
Des biens des nations ravisseurs altérés,
Le bruit de nos trésors les a tous attirés ;
Ils y courent en foule, et, jaloux l'un de l'autre,
Désertent leur pays pour inonder le nôtre.

Moi seul, je leur résiste : ou lassés, ou soumis,
Ma funeste amitié pèse à tous mes amis ;
Chacun à ce fardeau veut dérober sa tête.
Le grand nom de Pompée assure sa conquête :
C'est l'effroi de l'Asie ; et, loin de l'y chercher,
C'est à Rome, mes fils, que je prétends marcher.
Ce dessein vous surprend, et vous croyez peut-être
Que le seul désespoir aujourd'hui le fait naître.
J'excuse votre erreur ; et, pour être approuvés,
De semblables projets veulent être achevés.
Ne vous figurez point que de cette contrée
Par d'éternels remparts Rome soit séparée :
Je sais tous les chemins par où je dois passer ;
Et, si la mort bientôt ne me vient traverser,
Sans reculer plus loin l'effet de ma parole,
Je vous rends dans trois mois au pied du Capitole.
Doutez-vous que l'Euxin ne me porte en deux jours
Aux lieux où le Danube y vient finir son cours ?
Que du Scythe avec moi l'alliance jurée
De l'Europe en ces lieux ne me livre l'entrée ?
Recueilli dans leurs ports, accru de leurs soldats,
Nous verrons notre camp grossir à chaque pas.
Daces, Pannoniens, la fière Germanie,
Tous n'attendent qu'un chef contre la tyrannie.
Vous avez vu l'Espagne, et surtout les Gaulois,
Contre ces mêmes murs qu'ils ont pris autrefois,
Exciter ma vengeance, et, jusque dans la Grèce,
Par des ambassadeurs accuser ma paresse ;
Ils savent que, sur eux prêt à se déborder,
Ce torrent, s'il m'entraîne, ira tout inonder ;
Et vous les verrez tous, prévenant son ravage,
Guider dans l'Italie et suivre mon passage.

C'est là qu'en arrivant, plus qu'en tout le chemin,
Vous trouverez partout l'horreur du nom romain,
Et la triste Italie encor toute fumante
Des feux qu'a rallumés sa liberté mourante.
Non, princes, ce n'est point au bout de l'univers
Que Rome fait sentir tout le poids de ses fers ;
Et, de près inspirant les haines les plus fortes,
Tes plus grands ennemis, Rome, sont à tes portes.
Ah ! s'ils ont pu choisir pour leur libérateur
Spartacus, un esclave, un vil gladiateur ;
S'ils suivent au combat des brigands qui les vengent,
De quelle noble ardeur pensez-vous qu'ils se rangent
Sous les drapeaux d'un roi longtemps victorieux,
Qui voit jusqu'à Cyrus remonter ses aïeux ?
Que dis-je ? En quel état croyez-vous la surprendre ?
Vide de légions qui la puissent défendre,
Tandis que tout s'occupe à me persécuter,
Leurs femmes, leurs enfants, pourront-ils m'arrêter ?
Marchons, et dans son sein rejetons cette guerre
Que sa fureur envoie aux deux bouts de la terre ;
Attaquons dans leurs murs ces conquérants si fiers ;
Qu'ils tremblent, à leur tour, pour leurs propres foyers.
Annibal l'a prédit, croyez-en ce grand homme :
Jamais on ne vaincra les Romains que dans Rome.
Noyons-la dans son sang justement répandu ;
Brûlons ce Capitole où j'étais attendu ;
Détruisons ses honneurs, et faisons disparaître
La honte de cent rois, et la mienne peut-être ;
Et, la flamme à la main, effaçons tous ces noms
Que Rome y consacrait à d'éternels affronts.

RACINE.

EXORDE D'UN PLAIDOYER

L'homme que je viens défendre est le chef de la barricade Saint-Merry. Interrogé devant vous, il a reconnu tous les faits ; il a confessé sa foi politique sans peur comme sans forfanterie, en homme de courage et de conviction qui ne s'effraie pas des chances mauvaises, parce que, d'avance, il les a appréciées à leur juste valeur.

Si, en franchissant le seuil de cette enceinte, jurés, vous êtes restés hommes du monde, je le comprends, ma mission est finie au moment même où elle commence, et je n'ai plus qu'à gémir sur ces guerres désastreuses, dans lesquelles le vainqueur n'épargne le vaincu que pour faire de sa mort un spectacle. Mais non, en présence de votre serment, je me rassure.

Monsieur l'avocat général a déroulé devant vous de sanglants tableaux ; vous en avez été émus ; la défense elle-même a partagé vos émotions. Eh bien ! soit, versez quelques larmes encore sur les nobles victimes de ces journées, mais hâtez-vous !.... Il est un moment solennel où la voix des passions doit s'éteindre : c'est lorsqu'un homme, courbé sous une accusation capitale, se trouve placé entre l'homme et Dieu. Il semble alors que la justice divine doive jeter quelques-uns de ses reflets sur la justice de la terre. Elevez-vous donc, Messieurs, car si l'accusation est prophétique, l'accusé touche à ce moment.

J'ai compté sur vous, sur votre fermeté, et aussi sur les idées élevées et pures dont vous a doués une civilisation progressive. Vous m'écouterez ; car la justice d'aujourd'hui, à l'exemple de la justice d'autrefois, ne se prostituera point en esclave devant la volonté du

vainqueur. Vous m'écouterez ; car je ne viens point, plaçant la révolte sur un piédestal, la proclamer respectable et sainte.

Cet homme, cet accusé, dont l'ardeur guerrière et emportée s'est, vous l'a dit un témoin, arrêtée, compatissante et respectueuse, pour ne pas troubler le repos d'un mourant, il n'est pas, vous le comprenez, un misérable assassin........ Une pensée, une conviction a traversé son intelligence, dominé sa volonté, dirigé son bras. Eh bien ! cette pensée, cette conviction, vous la rechercherez avec moi ; elle plane sur la cause, elle vous dira sous l'influence de quelles idées cet homme a combattu. S'il n'a pas renié ses actes, il a droit aussi de demander compte aux autres des fautes qui l'ont entraîné.

Les sociétés sont formées d'intelligences qui marchent successivement à l'émancipation politique : c'est là le progrès, c'est là la civilisation.

Un siècle ne devine pas le siècle qui le suivra, et s'il apparaît alors un homme en avant de son époque, il parle, on ne le comprend pas ; il agit, on le persécute ; il agit encore, on le tue.... Cependant, le temps marche, et les générations étonnées élèvent des statues à ce précurseur séditieux.

Ah ! la justice humaine doit trembler, lorsque, jetant les yeux sur le passé, elle voit chaque progrès social appuyé à sa base sur le tombeau d'un martyr.

Serez-vous inflexibles ? je ne le crois pas. Dans le chemin ensanglanté des révolutions, où la force, toujours en présence, est aujourd'hui couronnée, et demain séditieuse, il faudrait, pour être inflexible, qu'une autorité

suprême et infaillible eût posé des bornes qui disent au voyageur égaré : Par là tu vas à la gloire, par là tu marches à l'échafaud.

MARIE.

LE PETIT MENDIANT

C'était un pauvre petit être
Que nul en ce monde n'aimait ;
Et lui-même, hélas ! ignorait
En quel lieu Dieu l'avait fait naître.
Il mendiait partout son pain ;
Et les enfants, dans les villages,
Le poursuivaient de leurs outrages,
En le voyant tendre la main.
Mais le petit, leur faisant face :
—" Quel est donc celui qui me chasse ?
Leur disait-il d'un ton hardi.
La grande route est à qui passe ;
Et, sur ce sol, moi, j'ai ma place,
Car je suis Français, Dieu merci !"

Un jour, non loin de la frontière,
Drapeaux au vent, tambour battant,
Il vit passer un régiment ;
Il entendit parler de guerre.
On acclamait les bataillons,
Tous les yeux brillaient d'espérance,
Et l'on criait : —" Vive la France ! "
Il cria, lui, sous ses haillons.
—" Pauvre petit, dans ta misère,
Que te fait la paix ou la guerre ?"
Lui dit un sceptique endurci.

L'enfant leva son œil sévère :
—"Je n'ai jamais connu ma mère ;
Mais je suis Français, Dieu merci !"

Aux jours de deuil, sur la ruine
D'un incendie encor fumant,
L'ennemi saisit un enfant
Qui tenait une carabine.
—" Que vient faire ici ce gamin ?
Tu veux donc qu'on te fusille ?
Ton nom ?—Je ne sais.—Ta famille ?
—Je mendie et suis orphelin.
—Un vagabond ! Sous quelque pierre
Ecrasez-moi cette vipère.
Est-ce un Français ? Est-ce un bandit ?
—Quand vous passâtes la frontière,
Cria l'enfant, à ma colère,
J'étais Français, je l'ai senti !"

Le lendemain, dans les décombres
Cherchant les débris de leurs toits,
Quelques paysans aux abois
Se promenaient comme des ombres.
Auprès d'un vieux mur chancelant,
Couché dans sa gloire enfantine,
Un coup de feu dans la poitrine,
Ils virent le petit enfant.
Déjà, le trépas de son aile
Enveloppait sa tête frêle.
—" Qui donc es-tu, pauvre petit,
Toi, tombé d'une mort si fière ?"
L'enfant souleva sa paupière :
" Je suis Français, je vous l'ai dit !"

LECLÈRE.

LE LAPIN DE LA FONTAINE

Je m'étais ennuyé longtemps, et j'en avais ennuyé bien d'autres. Je voulus aller m'ennuyer tout seul. J'ai une fort belle forêt ; j'y allai un jour, ou, pour mieux dire, un soir, pour tirer un lapin. C'était l'heure de l'affût. Quantité de lapereaux paraissaient, disparaissaient, se grattaient le nez, faisaient mille bonds, mille tours, mais toujours si vite que je n'avais pas le temps de lâcher mon coup. Un ancien, d'un poil un peu plus gris, d'une allure plus posée, parut tout d'un coup au bord de son terrier. Après avoir fait sa toilette tout à son aise (car c'est de là qu'on dit : Propre comme un lapin), voyant que je le tenais au bout de mon fusil : " Tire donc ! me dit-il ; qu'attends-tu ? " Oh ! je vous avoue que je fus saisi d'étonnement... Je n'avais jamais tiré qu'à la guerre sur des animaux qui parlent. " Je n'en ferai rien, lui dis-je ; tu es sorcier, ou je meure —Moi ! point du tout, me répondit-il ; je suis un vieux lapin de La Fontaine." Oh ! pour le coup, je tombai de mon haut. Je me mis à ses petits pieds : je lui demandai mille pardons et lui fis des reproches de ce qu'il s'était exposé. " Eh ! d'où vient cet ennui de vivre ?—De tout ce que je vois.—Ah ! bon Dieu, n'avez-vous pas le même thym et le même serpolet ?—Oui. Mais ce ne sont plus les mêmes gens. Si tu savais avec qui je suis obligé de passer ma vie ! Hélas ! ce ne sont plus les bêtes de mon temps. Ce sont de petits lapins musqués qui cherchent des fleurs. Ils veulent se nourrir de roses, au lieu d'une bonne feuille de chou qui nous suffisait autrefois. Ce sont des lapins géomètres, politiques, philosophes ; que sais-je ? d'autres qui ne parlent qu'allemand, d'autres qui parlent un français

que je n'entends pas davantage. Si je sors de mon trou pour passer chez quelque gent voisine, c'est de même ; je ne comprends plus personne. Les bêtes d'aujourd'hui ont tant d'esprit ! Enfin, vous le dirai-je ? à force d'en avoir, ils en ont si peu, que notre vieux âne en avait davantage que les singes de ce temps-ci." Je priai mon lapin de ne plus avoir d'humeur, et je lui dis que j'aurais soin de lui et de ses camarades, s'il s'en trouvait encore. Il me promit de me dire ce qu'il disait à La Fontaine, et de me mener chez ses vieux amis. Il m'y mena en effet. Sa grenouille, qui n'était pas tout à fait morte, quoiqu'il l'eût dit, était de la plus grande modestie, en comparaison des autres animaux que nous voyons tous les jours ; ses crapauds, ses cigales chantaient mieux que nos rossignols ; ses loups valaient mieux que nos moutons. Adieu, petit lapin, je vais retourner dans mes bois, à mes champs et à mon verger. J'élèverai une statue à La Fontaine, et je passerai ma vie avec les bêtes de ce bonhomme.

LE PRINCE DE LIGNE.

POLICHINELLE

Voilà, voilà Polichinelle, le grand, le vrai, l'unique Polichinelle ! Il ne paraît pas encore, et vous le voyez déjà ! Vous le reconnaissez à son rire fantastique, inextinguible comme celui des dieux. Il ne paraît pas encore ; mais il susurre, il siffle, il bourdonne, il babille, il crie, il parle de cette voix qui n'est pas une voix d'homme, de cet accent qui n'est pas pris dans les organes de l'homme, et qui annonce quelque chose de supérieur à l'homme, Polichinelle, par exemple. Il

s'élance en riant : il tombe, il se relève, il se promène, il gambade, il saute, il se débat, il gesticule et retombe démantibulé contre un châssis qui résonne de sa chute. Ce n'est rien ; c'est tout, c'est Polichinelle ! Les sourds l'entendent et rient ; les aveugles rient et le voient ; et toutes les pensées de la multitude enivrée se confondent en un cri : C'est lui ! c'est lui ! c'est Polichinelle !

Alors.... Oh ! c'est un spectacle enchanteur que celui-ci !.... Alors les petits enfants, qui se tenaient immobiles d'un curieux effroi entre les bras de leurs bonnes, la vue fixée avec inquiétude sur le théâtre vide, s'émeuvent et s'agitent tout à coup, agrandissent encore leurs beaux yeux ronds pour mieux voir, s'approchent, se disputent la première place.—Ils s'en disputeront bien d'autres, quand ils seront grands !—Le flot de l'avant-scène roule à sa surface de petits bonnets, de petits chapeaux, de petits schakos, des toques, des casquettes, des bourrelets, de jolis bras blancs qui se contrarient, de jolies mains blanches qui se repoussent, et tout cela, vous savez pourquoi ? pour saisir, pour avoir Polichinelle vivant !

" L'âge adulte est l'âge des dieux, " dit Hésiode. L'âge adulte est l'âge aussi de Polichinelle. Nous vieillissons incessamment, tous tant que nous sommes, autour de Polichinelle qui ne vieillit pas. Les dynasties passent, les royaumes tombent ; les pairies, plus vivaces que les royaumes, s'en vont ; les journaux qui ont détruit tout cela, s'en iront faute d'abonnés. Que dis-je ! les nations s'effacent de la terre ; et Polichinelle ne ferme point boutique ! Polichinelle fustige toujours le même enfant ; Polichinelle bat toujours la même femme ; Polichinelle assommera demain soir le commissaire qu'il assommait ce matin, ce qui ne justifie en aucune

manière le soupçon de cruauté que des historiens, ignorants ou prévenus, font peser mal à propos sur Polichinelle. Ses innocentes rigueurs ne se déploient que sur des acteurs de bois, car tous les acteurs du théâtre de Polichinelle sont de bois. Il n'y a que Polichinelle qui soit vivant.

Polichinelle est invulnérable ; et l'invulnérabilité des héros de l'Arioste est moins prouvée que celle de Polichinelle. Je ne sais si son talon est resté caché dans la main de sa mère, quand elle le plongea dans le Styx, mais qu'importe à Polichinelle dont on n'a jamais vu les talons ? Ce qu'il y a de certain, et ce que tout le monde peut vérifier à l'instant même sur la place publique, si ces louables études occupent encore quelques bons esprits, c'est que Polichinelle, roué de coups par les sbires, assassiné par les *bravi*, pendu par le bourreau et emporté par le diable, reparaît infailliblement un quart d'heure après, dans sa cage dramatique, aussi frisque, aussi vert et aussi galant que jamais. *Polichinelle est mort, vive Polichinelle !*

CH. NODIER.

LE PELICAN

Lorsque le pélican, lassé d'un long voyage,
Dans les brouillards du soir retourne à ses roseaux,
Ses petits affamés courent sur le rivage,
En le voyant au loin s'abattre sur les eaux ;
Déjà croyant saisir et partager leur proie,
Ils courent à leur père avec des cris de joie,
En secouant leurs becs sur leurs goîtres hideux.
Lui, gagnant à pas lents une roche élevée,

De son aile pendante abritant sa couvée,
Pêcheur mélancolique, il regarde les cieux.
Le sang coule à longs flots de sa poitrine ouverte ;
En vain il a des mers fouillé la profondeur ;
L'océan était vide et la plage déserte ;
Pour toute nourriture il apporte son cœur.
Sombre et silencieux, étendu sur la pierre,
Partageant à ses fils ses entrailles de père,
Dans son amour sublime il berce sa douleur,
Ivre de volupté, de tendresse et d'horreur.
Mais parfois, au milieu du divin sacrifice,
Fatigué de mourir dans un trop long supplice,
Il craint que ses enfants ne le laissent vivant ;
Alors il se soulève, ouvre son aile au vent,
Et se frappant le cœur avec un cri sauvage,
Il pousse dans la nuit un si funèbre adieu
Que les oiseaux des mers désertent le rivage,
Et que le voyageur attardé sur la plage,
Sentant passer la mort, se recommande à Dieu.
Poète, c'est ainsi que font les grands poètes.
Ils laissent s'égayer ceux qui vivent un temps ;
Mais les festins humains qu'ils servent à leurs fêtes
Ressemblent la plupart à ceux des pélicans.
Quand ils parlent ainsi d'espérances trompées,
De tristesse et d'oubli, d'amour et de malheur,
Ce n'est pas un concert à dilater le cœur.
Leurs déclamations sont comme des épées :
Elles tracent dans l'air un cercle éblouissant,
Mais il y pend toujours quelque goutte de sang.

A. de Musset.

LE PRETRE DBS PRISONS

S'il est dans le sacerdoce une fonction sacrée, c'est celle du prêtre des prisons, de ce prêtre, le seul spectateur dont la présence sanctifie l'échafaud.

Mais, cuirassés par l'habitude, a-t-on dit, ces prêtres ne savent plus pleurer avec le coupable, et dans leurs exhortations, dans leurs consolations, retournant sans cesse les mêmes pensées, chez eux le métier glace le cœur.

Eh ! qu'importe que les phrases soient les mêmes ! Est-il donc un homme qui doive les entendre deux fois ? Un métier, dites-vous ? Mais ce métier, ils l'ont choisi, ils le suoissent. Au lieu de vivre au milieu du luxe du monde, ils se heurteront aux haillons et respireront l'air humide et infect des cachots ; nés sensibles aussi, ils se sont volontairement condamnés à voir cent fois dans leur vie monter et retomber le couteau sanglant de la guillotine. Sont-ce là des plaisirs bien grands ?

Au lieu de cet homme qui, par vertu, se fait toute sa vie le compagnon du bourreau, faites venir un nouveau prêtre pour chaque nouveau condamné.

Oui, sans doute, il s'émouvra, il s'attendrira, il pleurera plus ; mais il consolera moins. L'émotion, ressentie trop vivement, le rendra incapable de remplir son devoir, et le spectacle de sa faiblesse enlèvera le courage de mourir au criminel.

N'ôtez pas le dernier ami à ceux qui vont mourir ! Qu'en montant sur l'échafaud, le coupable repentant ait une croix devant les yeux, ou du moins, que de son

dernier regard il aperçoive, auprès du représentant de la justice des hommes, celui de la clémence de Dieu.

SAINTINE.

APRÈS LA BATAILLE

Mon père, ce héros au sourire si doux,
Suivi d'un seul housard, qu'il aimait entre tous
Pour sa grande bravoure et pour sa haute taille,
Parcourait à cheval, le soir d'une bataille,
Le champ couvert de morts sur qui tombait la nuit.
Il lui sembla dans l'ombre entendre un faible bruit.
C'était un espagnol de l'armée en déroute
Qui se traînait sanglant sur le bord de la route,
Râlant, brisé, livide, et mort plus qu'à moitié,
Et qui disait :—" A boire, à boire par pitié !"
Mon père, ému, tendit à son housard fidèle
Une gourde de rhum qui pendait à sa selle,
Et dit :—" Tiens, donne à boire à ce pauvre blessé."
Tout à coup, au moment où le housard baissé
Se penchait vers lui, l'homme, une espèce de maure,
Saisit un pistolet qu'il étreignait encore,
Et vise au front mon père, en criant :—" Caramba !"
Le coup passa si près que le chapeau tomba
Et que le cheval fit un écart en arrière.
—" Donne-lui tout de même à boire," dit mon père.

V. HUGO.

LE MEUNIER SANS-SOUCI

Sur le riant coteau par le prince choisi,
S'élevait le moulin du meunier *Sans-Souci.*
Le vendeur de farine avait pour habitude
D'y vivre au jour le jour, exempt d'inquiétude ;
Et, de quelque côté que vînt souffler le vent,
Il y tournait son aile et s'endormait content.
Fort bien achalandé, grâce à son caractère,
Le moulin prit le nom de son propriétaire ;
Et des hameaux voisins, les filles, les garçons
Allaient à *Sans-Souci* pour danser aux chansons.
Sans-Souci.... ce doux nom, d'un favorable augure,
Devait plaire aux amis des dogmes d'Epicure ;
Frédéric le trouva conforme à ses projets,
Et du nom d'un moulin honora son palais.
Hélas ! est-ce une loi sur notre pauvre terre
Que toujours deux voisins auront entre eux la guerre ;
Que la soif d'envahir et d'étendre ses droits
Tourmentera toujours les meuniers et les rois ?
En cette occasion, le roi fut le moins sage ;
Il lorgna du voisin le modeste héritage.
On avait fait des plans fort beaux sur le papier,
Où le chétif enclos se perdait tout entier.
Il fallait, sans cela, renoncer à la vue,
Rétrécir les jardins et masquer l'avenue.
Des bâtiments royaux l'ordinaire intendant
Fit venir le meunier, et, d'un ton important :
—" Il nous faut ton moulin ; que veux-tu qu'on t'en
[donne ?
—Rien du tout, car j'entends ne le vendre à personne.

Il vous faut est fort bon.... mon moulin est à moi...
Tout aussi bien, au moins, que la Prusse est au roi.
—Allons, ton dernier mot, bonhomme, et prends-y garde.
—Faut-il vous parler clair ?—Oui.—C'est que je le garde :
Voilà mon dernier mot." Ce refus effronté
Avec un grand scandale au prince est raconté.
Il mande auprès de lui le meunier indocile,
Presse, flatte, promet. Ce fut peine inutile ;
Sans-Souci s'obstinait.—" Entendez la raison,
Sire, je ne peux pas vous vendre ma maison :
Mon vieux père y mourut, mon fils y vient de naître.
C'est mon Potsdam, à moi. Je suis tranchant peut-être ;
Ne l'êtes-vous jamais ? Tenez, mille ducats,
Au bout de vos discours, ne me tenteraient pas.
Il faut vous en passer, je l'ai dit, j'y persiste."
Les rois malaisément souffrent qu'on leur résiste.
Frédéric, un moment par l'humeur emporté ;
—" Parbleu ! de ton moulin c'est bien être entêté ;
Je suis bon de vouloir t'engager à le vendre ;
Sais-tu que sans payer je pourrais bien le prendre ?
Je suis le maître.—Vous !.... de prendre mon moulin ?
Oui, si nous n'avions pas des juges à Berlin !"
Le monarque, à ce mot, revient de son caprice.
Charmé que sous son règne on crût à la justice,
Il rit, et se tournant vers quelques courtisans :
—" Ma foi, messieurs, je crois qu'il faut changer nos plans !
Voisin, garde ton bien ; j'aime fort ta réplique."
Qu'aurait-on fait de mieux dans une république ?
Le plus sûr est pourtant de ne pas s'y fier ;
Ce même Frédéric, juste envers un meunier,
Se permit maintes fois telle autre fantaisie ;
Témoin ce certain jour qu'il prit la Silésie,

Qu'à peine sur le trône, avide de lauriers,
Epris du vain renom qui séduit les guerriers,
Il mit l'Europe en feu. Ce sont là jeux de prince :
On respecte un moulin, on vole une province.

ANDRIEUX.

LA BATAILLE DE WATERLOO

Le soir tombait ; la lutte était ardente et noire ;
Il avait l'offensive et presque la victoire ;
Il tenait Wellington acculé sur un bois.
La lunette à la main, il observait parfois
Le centre du combat, point obscur où tressaille
La mêlée, effroyable et vivante broussaille,
Et parfois l'horizon, sombre comme la mer.
Soudain, joyeux, il dit : "Grouchy !"—C'était Blücher.
L'espoir changea de camp, le combat changea d'âme.
La mêlée, en hurlant, grandit comme une flamme.
La batterie anglaise écrasa nos carrés.
La plaine, où frissonnaient les drapeaux déchirés,
Ne fut plus, dans les cris des mourants qu'on égorge,
Qu'un gouffre flamboyant, rouge comme une forge ;
Gouffre où les régiments, comme des pans de murs,
Tombaient, où se couchaient comme des épis mûrs
Les hauts tambours majors aux panaches énormes,
Où l'on n'entrevoyait que blessures difformes !
Carnage affreux ! moment fatal ! L'homme, inquiet,
Sentit que la bataille entre ses mains pliait.
Derrière un mamelon, la garde était massée.
La garde ! espoir suprême et suprême pensée !
"Allons ! faites donner la garde," cria-t-il.

Et lanciers, grenadiers aux guêtres de coutil,
Dragons que Rome eût pris pour des légionnaires,
Cuirassiers, canonniers, qui traînaient des tonnerres,
Portant le noir kolback ou le casque poli,
Tous, ceux de Friedland et ceux de Rivoli,
Comprenant qu'ils allaient mourir dans cette fête,
Saluèrent leur dieu, debout dans la tempête.
Leur bouche, d'un seul cri, dit : " Vive l'Empereur ! "
Puis, à pas lents, musique en tête, sans fureur,
Tranquille, souriant à la mitraille anglaise,
La garde impériale entra dans la fournaise.
Hélas ! Napoléon, sur sa garde penché,
Regardait, et, sitôt qu'ils avaient débouché
Sous les sombres canons crachant des jets de souffre,
Voyait, l'un après l'autre, en cet horrible gouffre,
Fondre ses régiments de granit et d'acier,
Comme fond une cire au souffle d'un brasier.
Ils allaient, l'arme au bras, front haut, graves, stoïques.
Pas un ne recula. Dormez, morts héroïques !
Le reste de l'armée hésitait sur leurs corps
Et regardait mourir la garde. C'est alors
Qu'élevant tout à coup sa voix désespérée,
La Déroute, géante à la face effarée,
Qui, pâle, épouvantant les plus fiers bataillons,
Changeant subitement les drapeaux en haillons,
A de certains moments, spectre fait de fumées,
Se lève grandissante au milieu des armées,
La Déroute apparut au soldat qui s'émeut,
Et, se tordant les bras, cria : " Sauve qui peut ! "
Sauve qui peut ! affront ! horreur ! toutes les bouches
Criaient ; à travers champs, fous, éperdus, farouches,
Comme si quelque souffle avait passé sur eux,

Parmi les lourds caissons et les fourgons poudreux,
Roulant dans les fossés, se cachant dans les seigles,
Jetant shakos, manteaux, fusils, jetant les aigles,
Sous les sabres prussiens, ces vétérans, ô deuil !
Tremblaient, hurlaient, pleuraient, couraient !—En un
[clin d'œil,
Comme s'envole au vent une paille enflammée,
S'évanouit ce bruit qui fut la grande armée.
Et cette plaine, hélas ! où l'on rêve aujourd'hui,
Vit fuir ceux devant qui l'univers avait fui !
Quarante ans sont passés, et ce coin de la terre,
Waterloo, ce plateau funèbre et solitaire,
Ce champ sinistre où Dieu mêla tant de néants,
Tremble encor d'avoir vu la fuite des géants.

VICTOR HUGO.

LA CHANTEUSE

La pauvre enfant, le long des pelouses du bois,
Mendiait : elle avait des larmes véritables ;
Et d'un air humble et doux, joignant ses petits doigts,
Elle courait après les âmes charitables.

De longs cheveux touffus chargeaient son front hâlé ;
Ses talons étaient gris de poussière, et sa robe
N'était qu'un vieux jupon à sa taille enroulé,
Où la nudité maigre à peine se dérobe !

Elle allait aux passants, les suivait pas à pas,
Et disait, sans changer un mot, la même histoire,
De celles qu'on écoute et que l'on ne croit pas :
Car notre conscience aurait trop peur d'y croire !

Elle voulait un sou, du pain,—rien qu'un morceau !
Elle avait, je ne sais dans quelle horrible rue,
Des parents sans travail, des frères au berceau,
La famille du pauvre, à peine secourue !

Puis, qu'on donnât ou non, elle essuyait ses pleurs
Et s'en retournait vite aux gazons pleins de mousses,
S'amusait d'un insecte, épluchait quelques fleurs,
Des taillis printaniers brisait les jeunes pousses ;

Et chantait ! le soleil riait dans sa chanson !
C'était quelque lambeau des refrains populaires,
Et, pareille au linot, de buisson en buisson,
Elle lançait au ciel ses notes les plus claires !

O souffle des beaux jours ! mystérieux pouvoir
D'un rayon de soleil et d'une fleur éclose !
Ivresse d'écouter, de sentir et de voir !
Enchantement divin qui sort de toute chose !

L'enfant, au renouveau, peut-il gémir longtemps ?
Le brin d'herbe l'amuse et la feuille l'attire !
Sait-on combien de pleurs peut sécher un printemps,
Et le peu dont le pauvre a besoin pour sourire ?

Je la regardais vivre et l'entendais de loin.
Comme un fardeau que pose un enfant qui s'arrête,
Elle allégeait son cœur, se croyant sans témoin,
Et les senteurs d'avril lui montaient à la tête !

Puis, bientôt s'éveillant, prise d'un souvenir,
Elle accostait encor les passants, triste et lente ;
Son visage à l'instant savait se rembrunir
Et sa voix se traînait et larmoyait dolente !

Mais quand elle arriva vers moi, tendant la main,
Avec ses yeux mouillés et son air de détresse :
" Non ! lui dis-je. Va-t'en ! et passe ton chemin !
Je te suivais : il faut pour tromper plus d'adresse.

" Tes parents t'ont montré cette douleur qui ment !
Tu pleures maintenant : tu chantais tout à l'heure ! "
L'enfant leva les yeux et me dit simplement :
" C'est pour moi que je chante, et pour eux que je [pleure."

EUGÈNE MANUEL.

LE DRAPEAU

Voyez-vous, disait souvent le vieux capitaine en frappant sur la table, vous ne savez pas, vous autres, ce que c'est que le drapeau. Il faut avoir été soldat ; il faut avoir passé la frontière et marché sur des chemins qui ne sont pas ceux de la France ; il faut avoir été éloigné du pays, sevré de toute parole qu'on a parlée depuis l'enfance ; il faut s'être dit, pendant les journées d'étapes et de fatigue, que tout ce qui reste de la patrie absente, c'est le lambeau de soie aux trois couleurs françaises qui clapote, là-bas, au centre du bataillon ; il faut n'avoir eu, dans la fumée du combat, d'autre point de ralliement que ce morceau d'étoffe déchirée, pour comprendre, pour sentir, tout ce que renferme dans ses plis cette chose sacrée qu'on appelle le drapeau. Le drapeau, mes pauvres amis, mais sachez-le bien, c'est, contenu dans un seul mot, rendu palpable dans un seul objet, tout ce qui fut, tout ce qui est la vie de chacun de nous ; le foyer où l'on naquit, le coin de terre où l'on grandit, le

premier sourire d'enfant, la mère qui vous berce, le père qui gronde, le premier ami, la première larme, les espoirs, les rêves, les chimères, les souvenirs ; c'est toutes ces joies à la fois, toutes enfermées dans un mot, un nom, le plus beau de tous, la patrie ! Oui, je vous le dis, le drapeau, c'est tout cela ; c'est l'honneur du régiment, ses gloires et ses titres flamboyant en lettres d'or sur ses couleurs fanées, qui portent les noms des victoires ; c'est comme la conscience des braves gens qui marchent à la mort sous ses plis ; c'est le devoir dans ce qu'il a de plus sérieux et de plus fier, représenté dans tout ce qu'il a de plus grand : une idée flottant dans un étendard. Aussi bien, étonnez-vous qu'on l'aime, ce drapeau parfois en haillons, et qu'on se fasse, pour lui, trouer la poitrine ou broyer le crâne. Il semble que tous les cœurs du régiment tiennent à sa hampe par des fils invisibles.

Le perdre, c'est la honte éternelle. Autant vaudrait souffleter un à un ces milliers d'hommes, que leur arracher, d'un seul coup, leur drapeau. Non, non, vous ne comprendrez jamais ce que peut souffrir un homme qui sait que son drapeau est demeuré, comme une partie intégrante du pays, aux mains de l'ennemi ! C'est une idée fixe qui dès lors le torture et le déchire : " Le drapeau est là-bas. Ils l'ont pris ; ils le gardent ! " Nuit et jour, il y songe, il en rêve, il en meurt parfois. Qu'est-ce qu'un drapeau ? me direz-vous ; un symbole.... Et qu'importe qu'il figure ici ou là-bas, dans une revue ou une apothéose ? Symbole, soit ; mais tant que l'espèce humaine aura besoin de se rattacher à quelque croyance saine, mâle et vraie, il lui en faudra encore de ces symboles dont la vue seule remue en nous, jusqu'au

profond de l'être, tous les généreux sentiments, tout ce qui nous porte vers le dévouement, le sacrifice, l'abnégation et le devoir !....

JULES CLARETIE.

REPONSE A UNE ACCUSATION

Mirabeau ayant demandé qu'on accordât au roi et à la nation le droit de décider concurremment de la paix et de la guerre, un libelle fut répandu, qui portait pour titre : La grande trahison de Mirabeau découverte. *Ce libelle fut remis à Mirabeau le 22 mai 1790, comme il entrait à l'Assemblée constituante. Il le parcourut et s'écria : " J'en sais assez ! On m'emportera de l'Assemblée triomphant ou en lambeaux ! " Puis il prononça un discours dont voici l'exorde.*

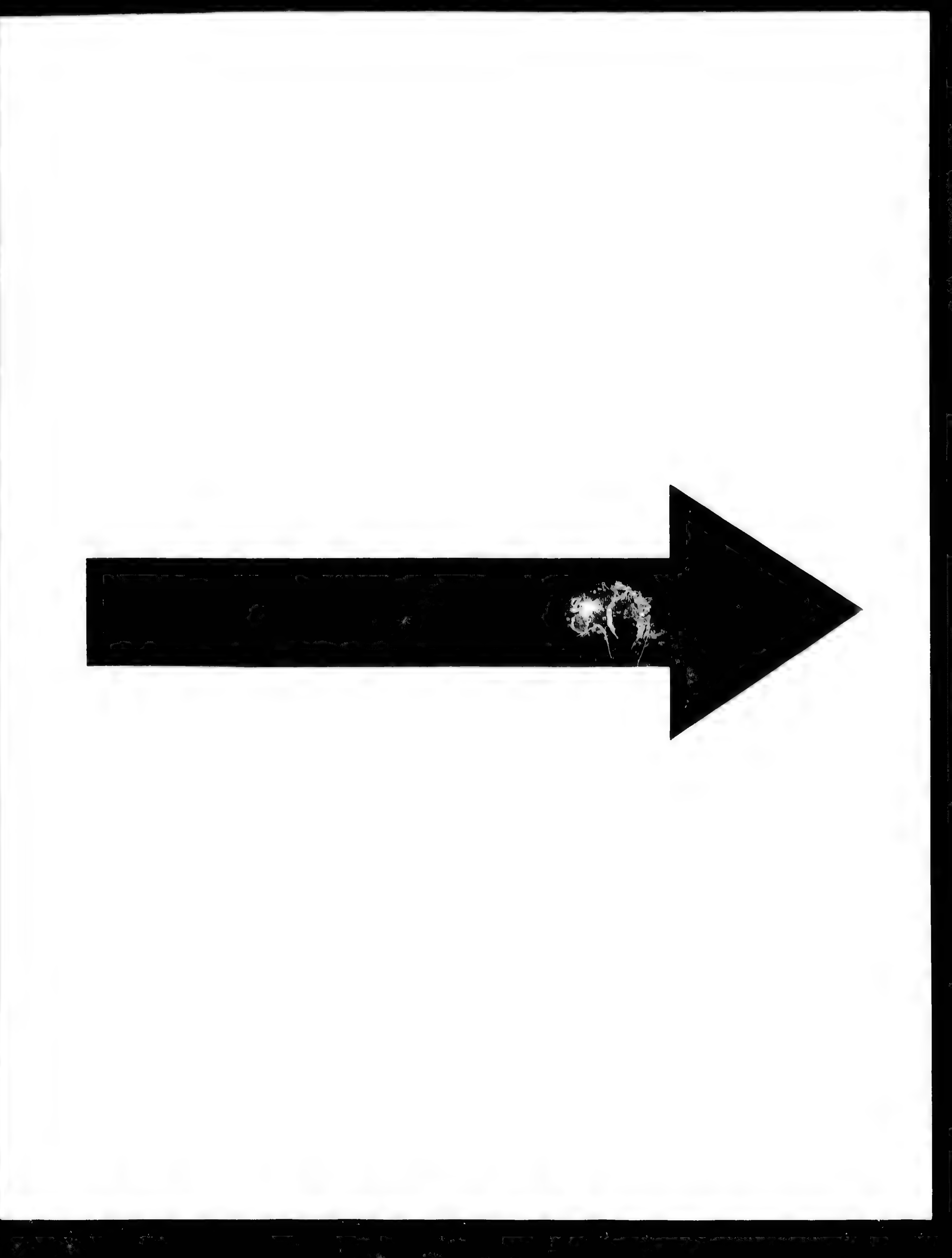
On répand depuis huit jours que la section de l'Assemblée nationale qui veut le concours de la volonté royale dans l'exercice du droit de la paix et de la guerre est parricide de la liberté publique ; on répand les bruits de perfidie, de corruption ; on invoque les vengeances populaires pour soutenir la tyrannie des opinions. On dirait qu'on ne peut sans crime avoir deux avis dans une des questions les plus délicates et les plus difficiles de l'organisation sociale.

C'est une étrange manie, c'est un déplorable aveuglement que celui qui anime ainsi les uns contre les autres des hommes qu'un même but, un sentiment indestructible, devraient, au milieu des débats les plus acharnés, toujours rapprocher, toujours réunir ; des hommes qui substituent ainsi l'irascibilité de l'amour-propre au culte

de la patrie, et se livrent les uns et les autres aux préventions populaires !

Et moi aussi, on voulait, il y a peu de jours, me porter en triomphe, et maintenant on crie dans les rues : *La grande trahison du comte de Mirabeau !*.... Je n'avais pas besoin de cette leçon pour savoir qu'il y a peu de distance du Capitole à la roche Tarpéienne. Mais l'homme qui combat pour la raison, pour la patrie, ne se tient pas si aisément pour vaincu. Celui qui a la conscience d'avoir bien mérité de son pays, et surtout de lui être encore utile ; celui que ne rassasie pas une vaine célébrité, et qui dédaigne les succès d'un jour pour la véritable gloire ; celui qui veut dire la vérité, qui veut faire le bien public indépendamment des mobiles mouvements de l'opinion populaire ; cet homme porte avec lui la récompense de ses services, le charme de ses peines et le prix de ses dangers. Il ne doit attendre sa moisson, sa destinée, la seule qui l'intéresse, la destinée de son nom, que du temps, ce juge incorruptible qui fait justice à tous.

Que ceux qui prophétisaient depuis huit jours mon opinion sans la connaître, qui calomnient en ce moment mon discours sans l'avoir compris, m'accusent d'encenser des idoles impuissantes au moment où elles sont renversées, ou d'être le vil stipendié des hommes que je n'ai cessé de combattre ; qu'ils dénoncent comme un ennemi de la révolution celui qui peut-être n'y a pas été inutile, et qui, cette révolution fût-elle étrangère à sa gloire, pourrait là seulement trouver sa sûreté ; qu'ils livrent aux fureurs du peuple trompé celui qui, depuis vingt ans, combat toutes les oppressions, et qui parlait aux Français de liberté, de Constitution, de résistance, lorsque ses vils calomniateurs suçaient le lait des cours et vivaient de tous les préjugés dominants : que m'importe ? Ces



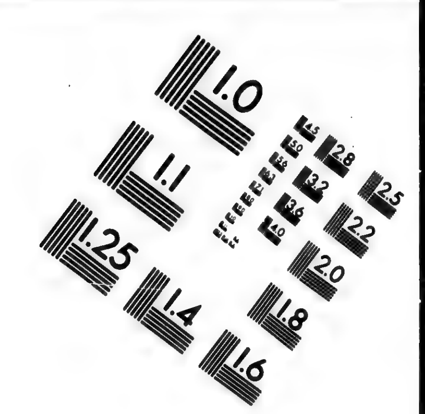
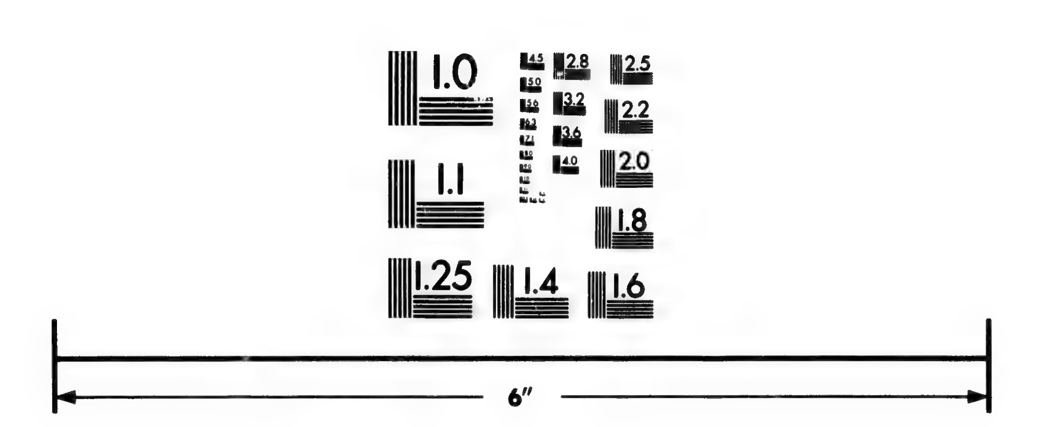
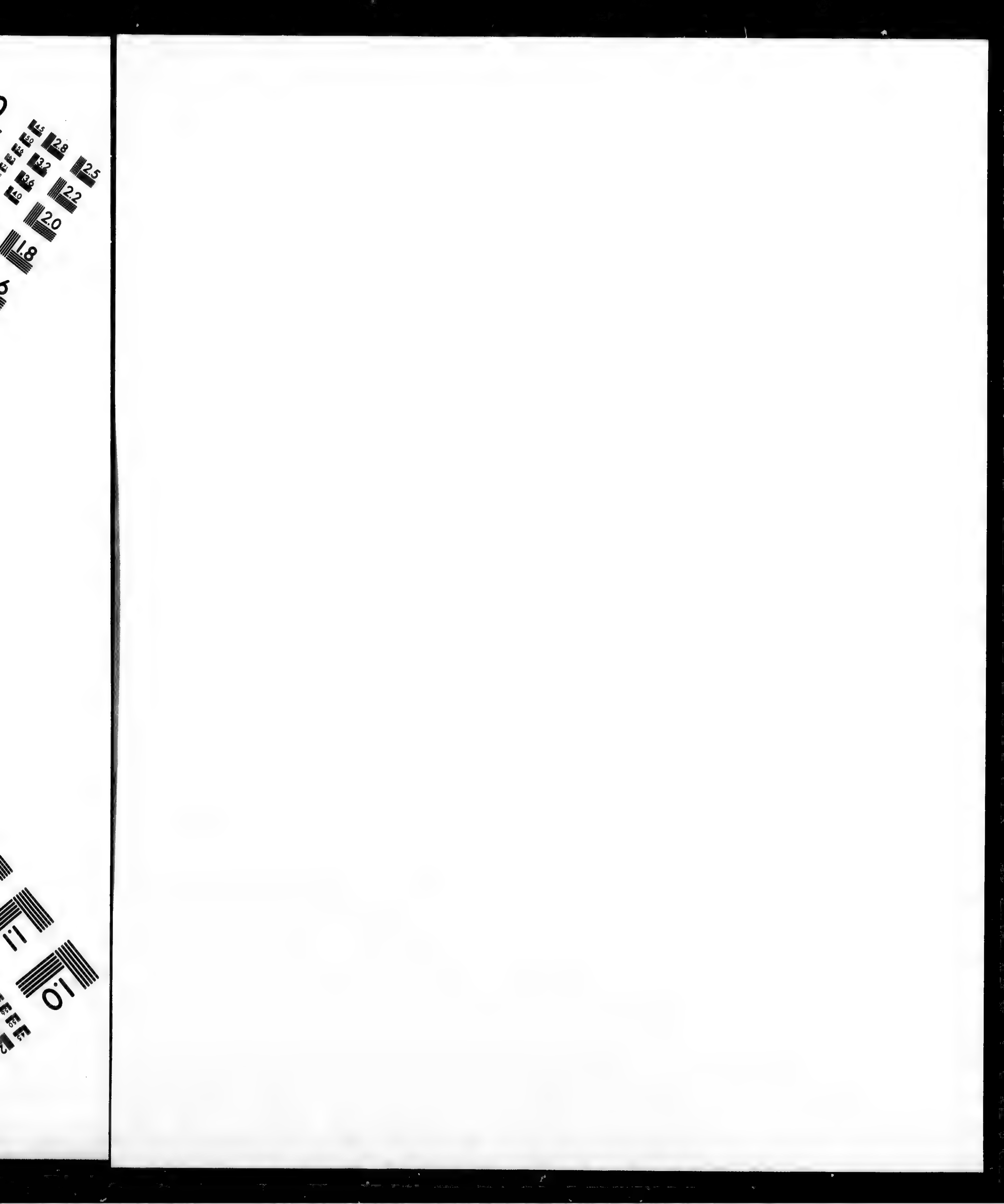


IMAGE EVALUATION TEST TARGET (MT-3)




2.8
2.5
3.2
2.2
2.0
1.8
1.1
1.0

coups de bas en haut ne m'arrêteront pas dans ma carrière. Je leur dirai : " Répondez, si vous pouvez ; calomniez ensuite tant que vous voudrez ! "

MIRABEAU.

NAPOLEON I

O Corse à cheveux plats, que la France était belle
Au grand soleil de Messidor !
C'était une cavale indomptable et rebelle,
Sans frein d'acier ni rênes d'or,
Une jument sauvage, à la croupe rustique,
Fumante encor du sang des rois,
Mais fière, et d'un pied fort heurtant le sol antique,
Libre pour la première fois.
Jamais aucune main n'avait passé sur elle
Pour la flétrir et l'outrager ;
Jamais ses larges flancs n'avaient porté la selle
Et les harnais de l'étranger.
Tout son poil était vierge, et belle, vagabonde,
L'œil haut, la croupe en mouvement,
Sur ses jarrets dressée, elle effrayait le monde
Du bruit de son hennissement.
Tu parus, et sitôt que tu vis son allure,
Ses reins si souples et dispos,
Centaure impétueux, tu pris sa chevelure,
Tu montas botté sur son dos.
Alors, comme elle aimait les rumeurs de la guerre,
La poudre et les tambours battants,
Pour champ de course, alors, tu lui donnas la terre,
Et des combats pour passe-temps.

Alors, plus de repos, plus de nuit, plus de somme ;
Toujours l'air, toujours le travail,
Toujours comme du sable écraser des corps d'homme,
Toujours du sang jusqu'au poitrail.
Quinze ans, son dur sabot, dans sa course rapide,
Broya les générations ;
Quinze ans, elle passa, fumante, à toute bride,
Sur le ventre des nations.
Enfin, lasse d'aller sans finir sa carrière,
D'aller sans user son chemin,
De pétrir l'univers, et comme une poussière
De soulever le genre humain,
Les jarrets épuisés, haletante et sans force,
Prête à fléchir à chaque pas,
Elle demanda grâce à son cavalier corse ;
Mais, bourreau, tu n'écoutas pas.
Tu la pressas plus fort de ta cuisse nerveuse
Pour étouffer ses cris ardents ;
Tu retournas le mors dans sa bouche baveuse ;
De fureur tu brisas ses dents.
Elle se releva. Mais, un jour de bataille,
Ne pouvant plus mordre ses freins,
Mourante, elle tomba sur un lit de mitraille
Et du coup te cassa les reins.

A. Barbier.

TABLE DES MATIÈRES